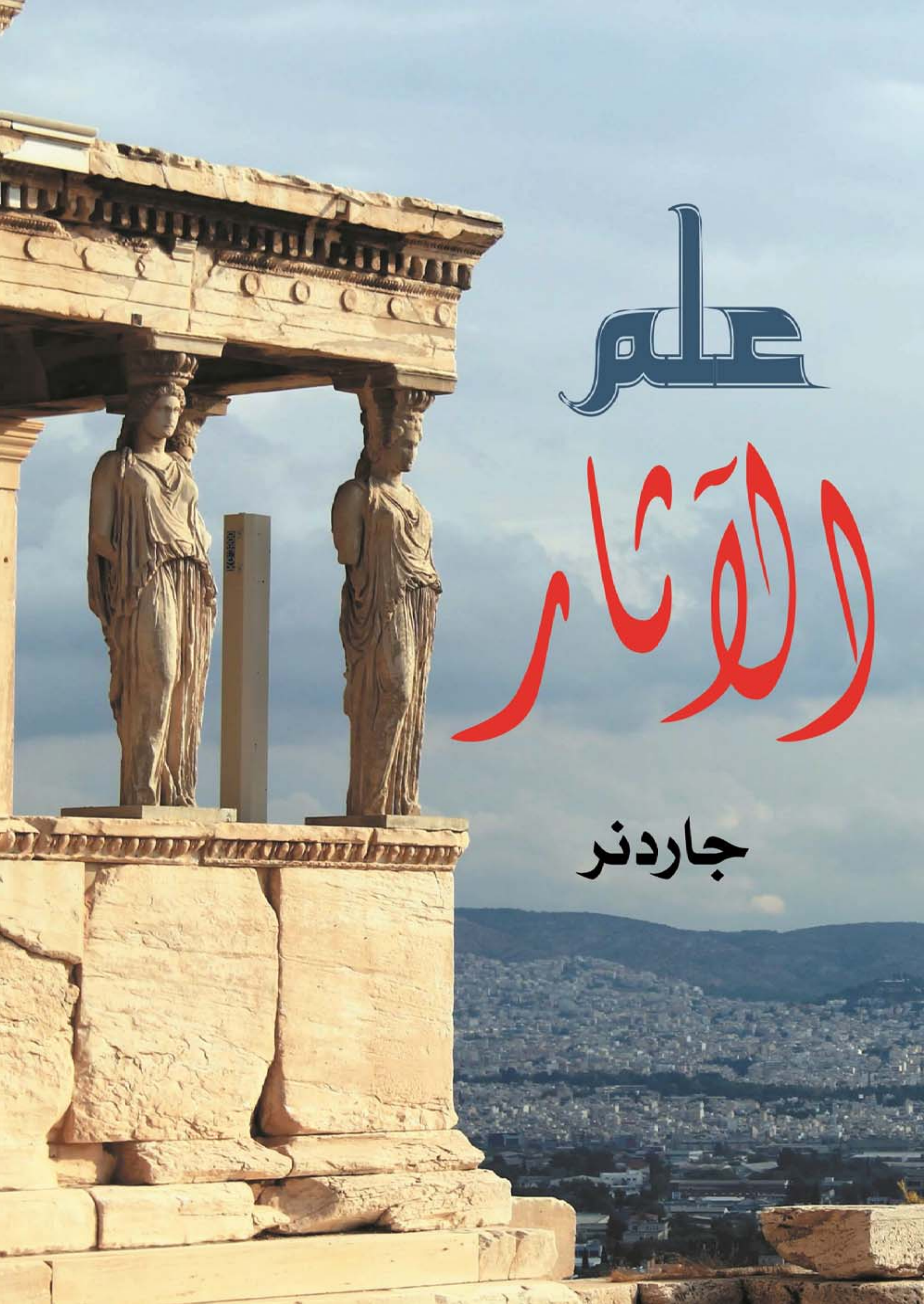


علم
الآثار
جاردنر

علم الآثار

تأليف

جاردنر

ترجمة

د. زكي محمد حسن

محمود حمزة

الكتاب: علم الآثار

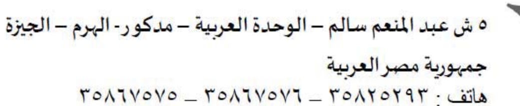
الكاتب: جاردنر

ترجمة: د. زكي محمد حسن ، محمود حمزة

الطبعة: ٢٠٢٠

صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٣٦

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

جاردنر

علم الآثار/ جاردنر، ترجمة: د. زكي محمد حسن ، محمود حمزة

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

١٤٠ ص، ١٨ سم.

الترقيم الدولى: ٨ – ١٤ – ٦٧٧٤ – ٩٧٧ – ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ٢١٨٠٦ / ٢٠١٩

علم الآثار



مقدمة

الرسالة التي نقدمها اليوم للقراء فصل من كتاب "خلاصة العلم الحديث" الذي اشترك في تأليفه بالانجليزية نخبة من العلماء الثقات، كتب كل منهم بحثاً أو جزء فيه ما وصل إليه العلم في الموضوع الذي اختص في دراسته.

ولا يسعنا ها إلا أن نؤيد ما كتبه مترجم الرسالة الأولى من هذا الكتاب، وأن نكرر قوله: "إن تركز مادة هذه الرسائل، ومكانة كاتبيها، والمستوى الرفيع الذي بلغه العلم في العصر الحديث؛ كل هذا يطلب من قارئها أن يكون على جانب غير قليل من الثقافة، حتى يستطيع متابعة كل مباحث هذه الرسائل والانتفاع بها على الوجه الأكمل".

والرسالة التي نحن بصددها الآن استعراض سريع لتاريخ علوم الآثار، وللنتائج التي توصل إليها المنقبون والآثاريون في العصر الحديث ، على أن المؤلف لم يعرض في بحثه هذا إلا لما كشف من آثار الأمم القديمة التي كان لها أثر في المدنية الغربية، ومن ثم فقد ترك جانباً آثار كبير من الأمم الشرقية، وآثار الشعوب التي سكنت الدنيا الجديدة؛ كما أنه لم يعرض لآثار الأمم الإسلامية بشيء.

ولا نظننا في حاجة إلى أن نلفت نظر القراء إلى أن الكتابة باللغة العربية في الآثار- ولاسيما في آثار الشعوب الأجنبية- أمر غير يسير؛

ومهما يكن من شيء فإننا توخينا في الترجمة مطابقـة الأصـل، وعملنـا في بعـض الأحيان على أن نوضح فيها- تسهيلاً للقراء- بعض ما أجمله المؤلف، ومع ذلـك فقد بقيت في الرسالة بعض مواضع سوف يحتاج غير الأخصائيين مـن القـراء في سبيل تفهمها إلى الرجوع إلى المعاجم وكتب الآثار وعلم الأساطير.

وقد حرصنا في هذه الترجمة على أن نؤدي- في وُضوح وأمانة- كل المعاني التي قصدها المؤلف، ونرجو أن نكون قد وفقنا إلى ذلك.

المترجمان

مايو 1936

تمهيد

يشمل علم الآثار عدة فروع يندمج بعضها في دراسات أخرى كالتاريخ وعلم الإنسان **Anthropology** وأقدم ما صنعته يد البشر شظايا الصوّان في العصر الحجري القديم **Palaeolithic age**، وقد تطورت تدريجا في سبيل الإتقان ومن ثم كانت لها قيمة كبرى في تعيين العصور.

وأهم آثار العصر الحجري القديم ما عثر عليه في كهوف فرنسا واسبانيا من النقوش. ومن آثار العصر الحجري الحديث أو عصر الأحجار المصقولة أقدم نماذج الفخار التي ظلت في جميع العصور التالية مقياساً ذا قيمة في تعيين التاريخ.

وبلغ الفن والمدنية درجة عالية من الرقي في مصر وبلاد ما بين النهرين قبل سنة 3500 ق.م على أقل تقدير. وقام السياح والمنقبون من جميع الأمم بدراسة الآثار القديمة ولاسيما في بلاد اليونان وآسيا الصغرى. وقد عثر على كثير من التماثيل اليونانية في إيطاليا غير أن أكثرها كان يرمم ويعرض في قاعات خاصة يمتلكها الأفراد. ومنذ القرن الثامن عشر زاد الاهتمام بالدراسة التاريخية فأسست المتاحف في جميع الممالك المتمدينة ودرس تاريخ النقش والتصوير على الأواني دراسة مفصلة وذلك من العصر الكريتي والميسيني إلى العصر اليوناني والروماني في بلاد اليونان.

وكانت الموضوعات والمناظر المصورة على الأواني مصدراً عرفنا منه أشياء عن الديانة وعن الحياة اليومية وعلم الأساطير. كما أن الجواهر والعملة والكتابات أضافت كثيراً إلى معلوماتنا. وقد عثر في المناطق الأثرية المعروفة "بهولشتات" **Halstatt** و"لاتين" **La Tène** على نماذج خاصة وممتازة من الفخار والمعادن المشغولة.

وكان من نتائج الاستكشافات الحديثة امتداد معلوماتنا عن مصر وبلاد الجزيرة إلى عصور أقدم من ذي قبل. وقد عثر في تل العمارنة على صحيفة شيقة من صحائف الفن المصري، ولا نزال نأمل أن نصل في المستقبل إلى استكشافات أخرى بفضل الأساليب الحديثة ولاسيما المساحة الجوية.

أعمال علم الآثار

ليس من السهل مطلقاً تحديد اختصاص علم الآثار، فالمؤلفون يستخدمون كلمة "اركيولوجيا" للدلالة على معانٍ مختلفة ومهما يكن من شيء فإن الأصل أن يقصد به "علم الأشياء القديمة".

على أن كل محاولة للتفريق بين هذا العلم وغيره من الدراسات يجب أن تقوم على موضوعه وعلى مقاصده وأغراضه وعلى أساليب البحث فيه، ولعل أوضح طريقة لإدراك ذلك كله إنما هي مقارنة علم الآثار بما يشبه من الدراسات الأخرى كالتاريخ وعلم الإنسان وعلم الأجناس البشرية وتاريخ الفن، وكل هذه العلوم تتصل به قليلاً أو كثيراً.

ومواد الدراسة التاريخية أكثرها أدبية إذ أنها- على الأقل فيما يخص العصور اليونانية والرومانية والعصور الحديثة- تعتمد على الوثائق المكتوبة، بينا يبحث علم الآثار في المنظور والملموس من تراث العصور الغابرة. بيد أن هذا الاختلاف لا يقوم إلا بين بعض فروع التاريخ وعلم الآثار ولاسيما بالنسبة إلى الأمم التي خلّفت مستندات مدونة.

وهناك في بعض الحالات- ولاسيما فيما يخص مصر وبلاد ما بين النهرين- وثائق تاريخية كثيرة محفورة في الصخر أو مطبوعة على الطين، وكان ضروريا تفسير هذه الوثائق وحل رموزها إذا أردنا أن نظفر منها بأي

معلومات قيمة. وتفسير هذه النقوش يعتبر في الغالب فرعاً من علم الآثار، فواجب عالم الآثار في مثل هذه الحالات أن يعد المادة التي يستطيع المؤرخ أن يؤلف منها سجلات الحوادث وأن يكتب عن حياة الشعوب.

على أن علم الآثار يعمل في مصر والعراق وبلاد اليونان والرومان على إتمام الحقائق المستمدة من الأدب والتاريخ وذلك بما يضيفه إلى معرفتنا بالعصور الماضية من معلومات خاصة تظهر في آثار نشاطها أو فيما كان بها من فنون وصناعات.

وفضلاً عن ذلك كله فإن هناك ميداناً من العلم البشري ينمو وتتسع دائرته سريعاً وهم يضيفونه إلى علم الآثار، وإن كان يتصل بعلم الإنسان إلى حد ما. هذا الميدان هو الذي يسمونه علم آثار ما قبل التاريخ، وهو الفرع الوحيد الذي تميزه التعاريف الضيقة لعلم الآثار. وعلى كل حال فإن علم الآثار مجاله في هذا الميدان أوسع وحريته أكثر إذ أن استكشافاته ونظرياته لا يمكن مراجعتها والتأكد من صحتها بواسطة الحقائق المستمدة من العلوم الأخرى اللهم إلا إذا استثنينا علم طبقات الأرض في بعض الأحيان.

ولا ريب أن علماً فسيح الأرجاء واسع الميدان كعلم الآثار لابد وأن تختلف فروعه في الأغراض والأساليب ومن ثم يتعذر التعميم في دراسته ويجمل بحث فروعه المختلفة كل على حدة.

وهناك تقسيم وضعته جامعة لندن تحت إشراف الخبراء الأخصائيين وهو يفي بالحاجة على الرغم من أنه ليس جامعاً شاملاً. وعلى كل حال فإن البحث العلمي في علم الآثار مقسم إلى ثمانية فروع.

(1) آثار ما قبل التاريخ.

(2) آثار أوروبا الغربية.

(3) الآثار المصرية.

(4) الآثار الأشورية.

(5) الآثار اليونانية والرومانية.

(6) آثار العصر المسيحي القديم والعصور الوسطى.

(7) آثار عهد النهضة.

(8) الآثار الشرقية.

وإذا فهمنا أن المقصود بالآثار الأشورية هي آثار بلاد ما بين النهرين، وأن الآثار الشرقية يراد بها أن تشمل آثار الصين والهند وفارس، فإن هذا التقسيم يمكن اعتباره شاملا للموضوعات الرئيسية في دراسة الآثار.

ومقالنا هذا يعرض خاصة لما كشف من آثار الأمم القديمة التي كان لها أثر في مدينتنا الغربية.

آثار ما قبل التاريخ

قد يمكن القول بأن أقصى ما يمتد إليه علم الآثار هو أول ظهور الإنسان على سطح الأرض، وأن هذا العلم إنما يتبع في أقدم أطواره علم طبقات الأرض وعلم الإنسان.

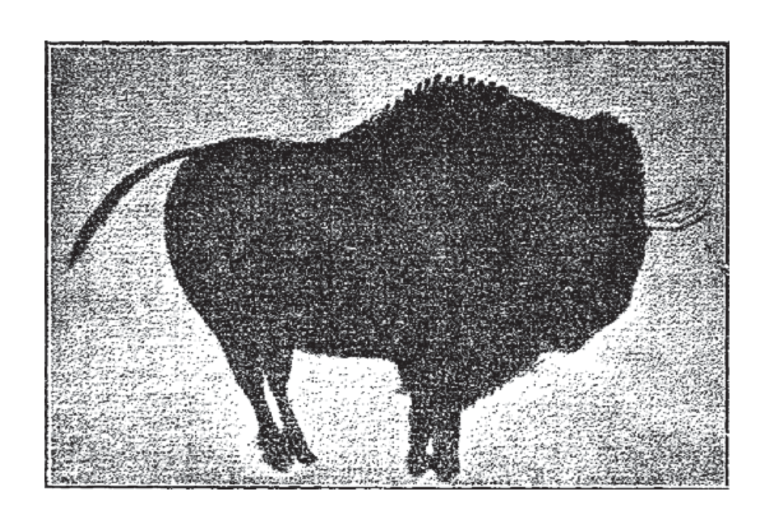
ويبدأ علم آثار ما قبل التاريخ بأقدم دلائل النشاط الإنساني والصناعات البشرية؛ ولا ريب أن مجموعات شظايا الصوان التي عثر عليها في جميع أنحاء العالم ستبقى زمناً طويلاً بمثابة فهرس ودليل لمن كانت لديه المعلومات اللازمة. وقد رتبت هذه المجموعات ترتيباً دقيقاً ولوحظ وجود طرز مختلفة تتطور في سبيل الإتقان من ابتدائي الصنع إلى جيدة حتى تصل إلى شظايا الصوان التي تمتاز بها أواخر العصر الحجري القديم، والتي أحسنت يد الإنسان صنعها وشكلتها تشكيلاً تتجلى فيه الروعة والمهارة.

وليست لدينا من هذه العصور القديمة أي مستندات أو قرائن تاريخية أو اجتماعية سوى تعاقب عصور الجليد التي استقصاها علماء طبقات الأرض. فالأسماء التي أطلقت على الطرز والنماذج المختلفة رغبة في تسهيل التقسيم إنما ترجع في أكثر الأحيان إلى ظروف الاستكشافات الحديثة، إذ أنها مشتقة من أسماء بعض القرى في اسبانيا أو في جنوبي فرنسا، حيث وجدت النماذج الأولى ذات الأوصاف المميزة لكل طراز من الطرز المختلفة.

وليس لدينا من آثار أوائل العصر الحجري القديم إلا الصوان المشغول بينما المدد الأخيرة من هذا العصر وهي "السولوترية" (**Solutrian**)، و"المجدلينية" (**Magdalenian**) خلّفت دلائل على نشاط فني عظيم يشهد بما كان للإنسان الأول من قوة في التعبير وإبداع في خلق الأشكال يفوقان بكثير أقصى ما كان يتصور احتمال وجوده في هذا العصر القديم (انظر شكل 1)، ولما ظهرت هذه الاستكشافات منذ خمسين عاماً قوبلت في أول الأمر بالشك والريبة، غير أن رسوماً أخرى مشابهة لما عرفناه فيها عثر عليها منذ ذلك الحين في المغارات والمأوى الصخرية الموجودة في الإقليم نفسه، وظهر بعضها في المؤلفات الحديثة؛ فجاء ذلك مؤيداً للاستكشافات الأولى كما أيدتها أيضاً بعض الآثار التي عثر عليها في أنحاء مختلفة من الدنيا والتي تشبهها بعض الشبه. كرسوم قبائل البوشمان (**Bushmen**) في إفريقيا الجنوبية، وإن كان من المحتمل أن هذه الرسوم الأخيرة أحدث عهداً بكثير.

وكان استكشاف صناعات العصر الحجري القديم هذه أهم ما وصل إليه علم آثار ما قبل التاريخ فهي تعطينا فكرة واضحة عن حياة الإنسان ومقدرته الفنية في وقت لم تكن قد عرفت فيه أي آلات سوى شظايا الصوان.

وتمثل رسوم هذا العصر حيوانات انقرض كثير منها الآن مثل "الماموث"، وبعضها لم يعد معروفاً في



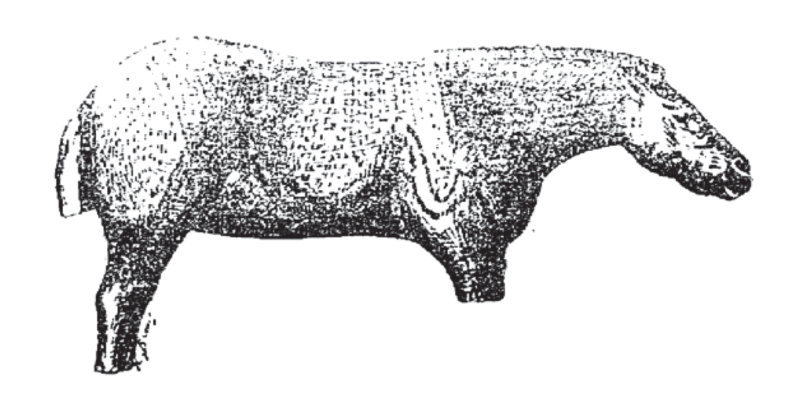
(شكل 1) تصوير في مغارة التاميرا Altamira من العصر المجدليني

هذه الأقاليم منذ زمن طويل كحيوان الأيل، وعلى كل حـال فـإن هنـاك نقوشـاً بارزة أو محفورة ورسوماً وتماثيل منحوتة متصلة بالسطوح الصلبة، أو مستقلة، ويرجح أن أقدم هذه الرسوم لا يزيد عن الحدود الخارجيـة للأشـكال مرسـومة بالأصابع، أو بقطعة مـن العظـم، أو الـصوان عـلى سـطح يتفـاوت في الـصلابة، ومهما يكن من شيء فالأشكال صحيحة الرسم وعليها غالباً مـسحة مـن الحيـاة والحركة، وكثيراً ما استخدمت فيها الأصباغ لتقليد الألوان الطبيعيـة سـواء منهـا ما كان موضعيا رئيسيا أو ما قصد منه تمثيل النور والظل. وفي الواقع أن هـؤلاء المصورين والمثالين الأوائل نجحوا في أعمال تفوق من الوجهة الفنية كل ما كان معروفاً لنا قبل الفنون الزاهرة في بلاد ما بين النهرين وفي مصر وبلاد اليونان.

وقـد اختلـف العلـماء في أي الأمـرين أسـبق ظهـوراً وأقـدم عهـداً: الرسـم والتـصوير، أو نحـت الأشـكال والتماثيـل ملتـصقة بالـسطوح أو قائمـة

بنفسها، وقد يخيل للإنسان أن الأقدم عهداً والأسبق ظهوراً إنما هو نحت صور الحيوان وغيره من الأشياء مجسمة؛ لأن في الرسم والتصوير شيئاً من الاختصار والاصطلاح، إذ يكون التعبير عن الأشياء وتمثيلها ببعدين من أبعادها بدلاً من ثلاثة (الطول والعرض، بدلاً من الطول والعرض والسمك مثلاً)، ولكنا نلاحظ من ناحية أخرى أن الرسم على سطح مستوٍ هو في الواقع أبسط العمليتين من الوجهة الفنية فضلاً عن أنه يتطلب آلات أبسط ووسائل أقل تعقيداً.

وأبدع الأشياء المنحوتة، سواء أكانت بارزة فقط أو قائمة بنفسها تماماً، إنما اتخذت من مواد صلبة كعاج حيوان الماموث أو قرن الأيل، ولا ريب في أنها نحتت بآلات من الصوان، وبين هذه الأشكال والتماثيل ما يكاد ينبض بالحياة فتدهشنا مطابقته للطبيعة، والمألوف مشاهدته في الصور والأشكال والتماثيل المذكورة إنما هي حيوانات الماموث والخنزير البري والأيل والجاموس البري، ونوع من الخيل عليه مسحة أولية بسيطة، وغير ذلك من الحيوانات؛ بينما يندر ظهور الصور البشرية، ويلاحظ فيما وُجد منها أن الصانع لم ينجح في جعلها مطابقة للحقيقة كما نجح في تمثيل الحيوانات الأخرى (انظر شكل 2).



(شكل 2) حصان محفور في قطعة من العاج عثر عليها في مغارة الأسبلوج Espelugues في لورد Lourdes من العصر المجدليني القديم

فخار العصر الحجري الحديث

من الغريب أن تلك المقدرة الفنية التي كان يمتاز بها الإنسان في أواخر العصر الحجري القديم قد اختفت في العصر التالي ولم يكن لها أثر ما، ولعل ذلك يرجع إلى عصر جليدي، أو إلى غيره من اضطرابات الطبيعة، أو إلى أسباب أخرى لا يمكن استقصاؤها.

وإن يكن صناع آلات الصوان المصقولة في العصر الحجري الحديث قد صوروا بعض الحوادث وفيها أشكال آدمية وغيرها، فإن هذه الصور لم يكن لها إلا مسحة رمزية ولم تظهر فيها أي محاولة لتقليد الأشكال الطبيعية.

على أن معرفتنا بفنون العصر الحجري الحديث وصناعاته ومدنيته زادت في السنين الأخيرة زيادة سريعة مضطردة، بفضل الاستكشافات التي ظهرت في أنحاء عديدة من العالم، وقد حل الصوان الناعم الصقل في العصر المذكور محل شظايا الصوان ذات الصناعة الأولية في العصور السابقة بالرغم من أن الأخيرة لم تنقرض قط بل لا تزال إلى اليوم موجودة في عدة جهات، ولكنها على كل حال لم تعد المقياس الوحيد أو الرئيسي في تقدير التواريخ النسبية للرواسب والمخلفات المتنوعة.

وقد نشأت صناعة الفخار لما لوحظ أن الصلصال يمكن تشكيله بأشكال مختلفة ثم جعله صلباً بواسطة النار، ليوضع فيه الماء أو المواد الأخرى كالحبوب، وليستخدم في الخزن والطبخ والشرب. والفخار يمدنا منذ العصور القديمة بمقادير هائلة من القطع المختلفة إذ بينما أواني الفخار سهلة الكسر نرى أجزاءها المكسورة لا يصيبها الفناء على ممر العصور. ومن ثم فإن شظايا الفخار القديمة يكاد يعثر عليها في كل المناطق التي كانت آهلة بالسكان منذ العصور الحجرية الحديثة. وقد درس الخبراء هذه الشظايا دراسة وافية ومتواصلة حتى استطاعوا الاستدلال بها على العصر الذي عاش فيه صانعوها وعلى مبلغ تقدمهم.

وهناك عدة مميزات تشترك فيها أنواع مختلفة من الفخار القديم، بينما تختلف أنواع أخرى اختلافاً كبيراً حسب المناطق التي وُجدت فيها. مثال ذلك أن أقدم الفخار يكون في الغالب مشكلا باليد وليس فيه من الزخارف إلا القليل فوق ما يمكن عمله بالأصابع. وهناك نماذج صقلت صقلاً بديعاً كأنما بقطعة من العظام أو الصوان، وأخرى أحدث عهداً بقليل وعليها زخارف حفرت بآلة حادة في الصلصال الرطب. وأكثر هذه الزخارف هندسي أو متعرج ذو أمواج. ثم تأتي بعد ذلك زخارف أخرى شبيهة بها رسمت بأصباغ قاتمة على سطح زاه، أو بأصباغ زاهية على سطح قاتم (انظر شكل 3).

ويضيق المقام هنا عن أن نصف بإسهاب أو بإيجاز أنواع الزخارف المستعملة في هذا الفخار العتيق. وكل ما يمكننا الإشارة إليه الآن هو أن

انتشاره كان واسع النطاق، ليس حول حوض البحر الأبيض المتوسط وفي شـمالي أوروبا فحسب، بل في آسيا: ببلاد ما بين النهرين وإيران وحتى في الهند وجنوبي الروسيا وببلاد أوكرانيا.



(شكل 3) فخار عليه زخارف ملونة ويرجع إلى ما قبل العصر السومري ووجد في العبيد Al- Ubaid

(نقلاً عن رسوم من عمل المرحوم ف. ج. نيوتن **F. G. Newton**).

ومما تجدر ملاحظته أيضاً أنه يوجد في الأمريكتين نوع من الفخار عليه زخارف مشابهة، ولا يزال يصنع حتى اليوم في بلاد المكسيك الجديدة. وبالطبع لا يمكن أن نفترض أن صناعته نشأت في مناطق قليلة ثم انتشرت منها، أو أن الفخار المتشابه في الأقاليم المختلفة يجب أن يكون من عصر واحد، فإنه كثيراً ما يتعذر على علم الآثار أن يقرر إلى أي حد يصح أن تعزى مثل هذه المشابهات إلى تأثير مباشراً أو غير مباشر، وإلى أي حد يمكن أن يكون التفسير الصحيح هو أن أناساً مختلفين ولكن تحيط بهم رغم ذلك ظروف وأحوال طبيعية متشابهة، قد ينتجون أشياء متشابهة دون أن يتأثر أحدهم بالآخر. وفي الحقيقة أن مثل هذه المسألة تدخل في دائرة علم النفس أكثر من دخولها في دائرة علم الآثار.

عصر البرنز

يظهر أن صناعات العصر الحجري الحديث- بخلاف صناعات العصر الحجري القديم- ظلت قائمة بغير انقطاع تقريباً حتى خلفتها مراحل التقدم الكبير التي امتازت بها الحضارة الأولى. وكثيراً ما يعثر على آثار هذه الصناعات في الطبقات السفلى من المناطق الأثرية التي عثر فيها على أغنى المستكشفات من العصور التالية مثل "طروادة" و"كنوسوس".

وهذا التقدم الكبير مقرون باستكشاف المعادن واستخدامها، وأول ما عرف منها النحاس الأحمر وربما الذهب أيضاً ثم البرنز، مما أدى إلى المدنية الكبيرة التي ازدهرت في عصر البرنز بمصر وبلاد ما بين النهرين. وقد ظهرت في الأجيال الحديثة في كلا القطرين استكشافات عظيمة ترجع إلى الألف الرابع قبل الميلاد إن لم تكن أقدم عهداً من ذلك. ولعل أكثر ما يدهش له الإنسان أننا لا نرى في المنتجات الفنية لهذه العصور القديمة أي أثر للمسحة الساذجة أو التجريبية التي تظهر على الفنون في أول عهدها، بل نلاحظ في صنع المعادن وغيرها من المواد مهارة فنية وبراعة وحذق تدل على أنه قد سبقها مران طويل وتطور كبير. على أن منشأ هذين الفنين الوطنيين وأصلهما لا يزالان سراً غامضاً. وربما كان هذا التطور العظيم نتيجة مران طويل في صنع أشياء من مواد سهلة التلف.

ومهما يكن من شيء فإن هذين الفنين اللذين لم يؤثر أحـدهما في الآخـر إلا تأثيراً بسيطاً يمكن تتبع كل منهما في حلقات متصلة تكاد تمتد حتـى العـصر الحاضر. ففن بلاد ما بـين النهـرين يمكـن أن نتتبـع أثـر الفـن القـديم في الفـن البابلي، فالأشوري، فالحيثي، فالفارسي، فالبـارثي؛ وغيرهـا مـن الفنـون الـشرقية؛ بينما الفن المصري يمكننا رؤية أثره في فـن اليونـان والرومـان ثـم في فـن عـصر النهضة والفنون الأوروبية الحديثة.

والباحث في تاريخ مصر وبلاد ما بين النهرين لابد لـه مـن الاعـتماد عـلى عالم الآثار إلى حد ما، إذ أن أكثر ما يحتاج إليه المؤرخ من وثائق وأسانيد مدوّن في نقوش كتابية. فقد كان في كلا القطرين منذ العـصور القديمـة الأولى طريقـة للكتابة تدل على تطور طويل المدى من الكتابة التصويرية قبل أقدم مـا وصـل إلينا من الوثائق والأسـانيد، وظلـت هـذه النقـوش الكتابيـة بمختلـف أشـكالها سجلا للحوادث منذ بدء ظهورهـا إلى العـصور التاريخيـة، ثـم اتخـذت الـشكل المـسماري في بـلاد مـا بـين النهـرين بـسبب اسـتخدامها للتعبـير عـن اللغـات السومرية والسامية، والأشورية، والفارسية.

علم الآثار اليونانية

تاريخ الدراسة

قد يكون من الأوفق أن ندرس أغراض علم الآثار اليونانية والرومانية وما وصل إليه وفقاً لترتيب ما ظهر من الاستكشافات المختلفة وما اتبع من الطرق المتنوعة، وعلى الرغم من أن دراسة علم الآثار لم تتم وتصبح دراسة علمية منظمة إلا في النصف الأخير من القرن الماضي، فإن السياح كانوا قد قاموا قبل ذلك بجهود كبيرة في سبيل تعريف غربي أوروبا بالتماثيل وبقايا العمارة التي كانت لا تزال قائمة إذ ذاك في بلاد اليونان. بل لقد استطاعوا في بعض الأحيان نقلها إلى حيث كان الوصول إليها أيسر وأسهل. مثال ذلك أن السائح الانجليزي "هويلر **Wheler**" وصف لنا أثينا كما كانت سنة 1676، كما أن الفنان الفرنسي "جاك كاري **Jacques Carrey**" كان قبل ذلك بعامين قد قام بعمل مجموعة ثمينة جدا من الصور لتماثيل البارثينون، وحفظ لنا بذلك سجلا لكثير مما هدم ودمر في فاجعة الانفجار سنة 1678. وكان لـ "ستيوارت **Stuart**" في سنة 1750 الفضل في عمل رسوم معمارية دقيقة للمباني الأثينية ليستطيع من لم تتح لهم السياحة أن يعجبوا بما كان عليه فن العمارة اليونانية في أبدع نماذجه. واستطاع اللورد "إلجن **Lord Elgin**" في سنة 1800 الحصول على إذن بنقل بعض التماثيل من أثينا، وهكذا استطاع أن يبعث بمجموعته المعروفة إلى المتحف البريطاني. على أنه حتى ذلك التاريخ لم يؤخذ من الآثار غير

الظاهرة على وجه الأرض إلا الشيء القليل. وقد أجريت في إيطاليا عدة حفائر للبحث عن تماثيل؛ على أنه لم تكن هناك أي مجموعات، بل كان كل ما عثر عليه متفرقاً وفي مناطق مختلفة، وكان أكثره تماثيل قد نقلت من بلاد اليونان ووجدت مدفونة صدفة في الأرض الإيطالية، وفي القرن التاسع عشر بدأ التنقيب في مناطق المعابد والمباني اليونانية الأخرى للبحث عن التماثيل التي كانت تزينها فيما مضى. وهذا ما حدث في إيجينا **Aegina** وباسي **Bassae** بالقرب من فيجاليا **Phigalia**، وفي كلتا الحالتين حمل المنقبون ما وجده من التماثيل الرخامية وباعوا آثار إحدى المنطقتين في ميونخ، وآثار المنطقة الأخرى في لندن. غير أن أحد المنقبين وهو المهندس كوكيرل **Cockerell** قام في الوقت نفسه بدراسة عمارة المعبدين دراسة دقيقة ثم نشر نتائج أبحاثه. وقد عمل هو وولكنز **Wilkins** وغيرهما من المهندسين على إحياء أساليب العمارة اليونانية، ولاسيما الأولى في المباني التي وضعوا تصميماتها.

وحوالي منتصف القرن التاسع عشر استطاع بعض المستكشفين والمنقبين من الانجليز أن يأتوا إلى انجلترا بتماثيل كثيرة بديعة النحت من المدن اليونانية الأصل في آسيا الصغرى، فأبنية "نيرايد **Nereid**". (انظر الشكل رقم 4)، و"هاربي **Harpy**"، وغيرها من قبور "زنتوس **Xanthus**" في لكيا **Lycia** نقلها "فلوز **Fellows**"، بمساعدة بارجة حربية انجليزية أعدت لهذا الغرض، وقد نال مثل هذه المساعدة "نيوتن **Newton**" الذي كان قنصلاً لبريطانيا حينما كان ينقب عن "الموسوليوم **Mausoleum**" في

"كنيدوس **Cnidus**"، و"هاليكرناسوس **Halicarnassus**"، كما نالهـا أيـضاً "وود **Wood**" في حفائره بمعبد "إفيسوس **Ephesus**".



(شكل 4) بناء نيرايد

دراسة الآثار في بلاد اليونان

وفي أثناء ذلك قام "بنروز **Penrose**" سنة 1846 بقياس ودراسات دقيقة "للبارثينون **Parthenon**" وقد كشفت لأول مرة عما كانت تمتاز به العمارة اليونانية في أبهى عصورها من دقة وتفنن وإبداع، وبعد تأسيس الملكية اليونانية سنة 1830 أصبح من المتعذر وغير المرغوب فيه إخراج الآثار اليونانية من بلاد اليونان، ولكن الوطنيين وعلماء الآثار من الأجانب اهتموا بجمعها والعناية بها؛ وأصبحت مدينة أثينا أهم المراكز لدراسة الفن الهيلاني، وأسست فيها مدارس أجنبية للآثار: المدرسة الفرنسية في سنة 1844، والألمانية، والأمريكية والبريطانية وغيرها في فترات متعددة، وعملت كلها على الكشف والتنقيب في الأراضي اليونانية وعلى دراسة الأبنية والتماثيل وغيرها من المنتجات الفنية والكتابات الأثرية والتحف المحفوظة في متاحف أثينا وسواها. وأما أسبقها جميعاً فهو معهد الآثار الذي أُسس في رومة سنة 1829 كمشروع دولي، ولكن لم يلبث أن ساد فيه العصر الألماني، فأنشأت دول أخرى مدارس خاصة في رومة وأثينا، ولم تكن تستطيع أي واحدة منها أن تنقل من البلاد أي تحفة أثرية، على أنها أخذت تتبارى، وكان بينها تنافس ودي في ميدان العمل؛ فقام كل منها بقسطه في الكشف عن تاريخ بلاد اليونان وفنونها وآثارها وفي دراسة هذا كله.

ميسيني وكريت

إن معرفتنا ببلاد اليونان القديمة ظلت حتى منتصف القرن التاسع عشر لا تتجاوز كثيراً عصورها التاريخية البحتة، وإن صح أن قصائد هومير ترجع إلى عصر أسبق فقد ساد الاعتقاد كثيراً بأن ما تحتويه من قصص لم يكن إلا أساطير وحكايات خرافية، بل لقد ذهب كثيرون إلى أن هذه القصائد ليست من عصر قديم جداً.

على أن الاستكشاف العظيم الذي أدهش العلماء في مختلف الأقاليم وفتح عهداً جديداً في دراسة التاريخ والحياة القديمة لم يكن لواحد من العلماء أو رجال الآثار المحترفين فضل فيه وإنما قام به رجل كان عنده في أيام طفولته حماس أدى به إلى الاعتقاد بأن قصائد هومير تشير إلى حوادث واقعية وتمنى أن يثبت آراءه بالحفر والتنقيب عندما تتاح له الفرصة. كان ذلك اعتقاد "شليمان **Schliemann**" طوال حياة مملوءة بالعمل والنشاط، جمع في أثنائها المال اللازم، ثم قام في مدينة أثينا ليعمل على إثبات نظرياته، وكان في سنة 1869 قد أذاع رأيه بأن مدينة تروادة يمكن العثور عليها بجانب "حصارلك **Hissarlik**"، وأن قبور "أغاممنون **Agamemnon**" ورفاقه يجب البحث عنها داخل أسوار قلعة "ميسيني **Mycenae**"، كما ذكر "بوزانيوس" في القرن الثاني للميلاد، وقد أيدت استكشافاته في تروادة نظرياته تأييداً باهراً، وفي الواقع أن الحفريات التي قام بها هناك بين عامي 1870 و1880 والتي عاونه في الجزء الأخير منها

الأستاذ "دريفلد **Dorpfeld**" لم تكشف عن المدينة التي جاء وصفها في الإلياذة فحسب، بل أظهرت في المنطقة نفسها عدة مدن بعضها أقدم من تروادة، وبعضها أحدث عهداً، ويظهر من الفخار الذي وُجد في سادسة هذه المدن أنها كانت من عصر أشراف "ميسيني"، ولها أسوار حجرية بديعة لا تزال قائمة إلى علو شاهق.

وفي سنة 1876 عثر "شليمان **Schliemann**" في "ميسيني" بداخل القلعة على أرباض مقدسة بها قبور تحتوي على مجموعات من حلي ذهبية وأسلحة وأقنعة من الذهب (انظر شكل 5) وعدة أشياء أخرى مما لم يعثر على مثيله في بلاد اليونان قبل ذلك التاريخ.

وكان من المنتظر طبعاً أن يثير مثل هذا الاستكشاف شيئاً من الشك والريبة، ولعل دعوى شليمان بأنه عثر على أجساد أغاممنون ورفاقه كان يبررها تنبؤه بالعثور



(شكل 5) قناع ذهبي من ميسيني

عليها، وعلى كل حال فقد ذاعت في أول الأمر تفسيرات غاية في السخافة ومن المستحيل تصديقها؛ فقد قيل مثلاً إن هذه الكنوز كان قد تركها هناك أحد الغزاة البرابرة في العصور اليونانية المتأخرة أو في القرون الوسطى.

على أنه لم يمض وقت طويل حتى ظهرت استكشافات أخرى أقل عدداً وفخامة من استكشافات شليمان ولكنها شبيهة بها من الوجهة الفنية فأيدت نظريات هذا العالم، أو عدلتها بعض التعديل.

ومهما يكن من شيء فإن منشأ هذا الفن بقى زمناً طويلاً معضلة كبيرة لعدم وجود أي فن أجنبي يشبهه أو يحتمل أن يكون قد أثر فيه، وإن يكن بعضهم قد ذهب إلى أن كريت هي مهد هذا الفن فإن هذا الرأي لا يخرج عن حيز التخمين قبل أن يتيسر التنقيب في هذه الجزيرة تنقيباً علمياً كافياً، وكان من الصعب الحصول على شروط ملائمة للقيام بأعمال الحفر طالما كانت "كريت" تابعة للترك.

على أن السير "أرثر إيفانز **Sir Arthur Evans**" استطاع في غضون ذلك أن يحصل على منطقة القصر في "كونوسس **Cnossus**"، ولما تيسر القيام بحفائر منظمة أصبحت كريت مركزاً هاما من مراكز الفن والمدنية الأولى في البحر الأبيض المتوسط، وسرعان ما اتضح أن قوماً ذوي مدنية راقية ومهارة فنية كبيرة كانوا يعيشون منذ قرون عديدة في كريت قبل أن تخرج منها تلك الشعب التي استقرت في ميسيني وغيرها من الجهات وأنتجت ذلك الفن البديع الذي تمثله القبور التي عثر عليها شليمان.

وقد صحب ارتباط ميسيني بكريت ارتباط آخر بمصر في عصور مختلفة تيسر بواسطته إيجاد نظام لمعرفة العصر وأصبح نظاماً ثابتاً للتأريخ فيما يتعلق ببلاد اليونان أيضاً، وقد أصبح في الإمكان ترتيب التحف الفنية الفضية، والذهبية، والجواهر المنقوشة، والفخار ترتيباً منظماً وتعيين تاريخها وجعلها مقياساً عظيم الفائدة في تبين مقدار تأثير الشعوب بعضها في بعض، وفي معرفة العصور وتحديد التاريخ.

الحفائر في بلاد اليونان

أوليمبيا Olympia وديلوس Delos

يمتاز نصف القرن الذي كشف فيه الفن الميسيني والكريتي بحفائر عظيمة منظمة أُجريت في المناطق الأثرية ببلاد اليونان، وعلى رأس هذه الحفائر تلك التي قام بها الألمان في أوليمبيا، وكانت هذه المنطقة معروفة من قبل، وكان الفرنسيون قد نقلوا بعض قطع التماثيل من المعبد سنة 1829، كما كان الألمان يفكرون منذ زمن طويل في القيام بحفائر واسعة النطاق في "أوليمبيا"، وفي سنة 1876 عُينت بعثة من أمهر رجال الحفر.

وبالرغم من عدم وجود مبان إذ ذاك تستحق الذكر على سطح الأرض في تلك المنطقة فقد كان القوم يؤملون أن تؤدي أعمال الحفر إلى أن نعرف أو على الأقل إلى أن نستطيع تخيل الحالة التي كان عليها المكان الذي كان يحتفل فيه اليونان بأحد أعيادهم الوطنية الكبرى أيام مجدهم وعظمتهم، وقد تحقق هذا الأمل تماماً وأمكن التوصل إلى معرفة بناء "الألتس **Altis**" أو الحظيرة المقدسة وما كان يحيط بها من الجدران، وكان في وسط هذا البناء معبد "زيوس **Zeus**" الكبير؛ وقد ألقت إحدى الزلازل بأعمدته الضخمة على الأرض، كما وُجدت التماثيل التي كانت تزينه قديماً مبعثرة هنا وهناك، أو مشيدة في جدران أحدث عهداً، وكان هناك معبدان آخران في أسفل تل "كرونوس **Cronos**" الذي يشرف على بناء "الألتس

Altis" من الجهة الشمالية، وهذان المعبدان هما "الهيرايم **Heraeum**"، وهـو أقدم الأبنية اليونانية من الطراز "الـدوري **Doric**"، ثـم معبـد لأم الإلهـة وهـو أحدث عهداً، وقد عُثر على مبانٍ أخرى عديدة وصفها بوزانياس **Pausanias** في دليله، ومن أهمها: بيوت مال البلاد اليونانية المختلفة، وبعضها مزين بزخـارف من الخزف ومجموعـات مـن التماثيـل القديمـة، والآن يمكننـا أن نتجـول حـول "الألتس" وما يحيط به، وكذا حـول أروقـة اسـتقبال الزائـرين، ونـادي الألعـاب الرياضية "**Gymnasium**"، حيث كان المـصارعون يتـدربون، و"نـادي الـسباق **Stadium**"، حيث كان المتسابقون يتبارون. ويرى الزائر كذلك الحفر التي كان المتسابقون يثبتون فيها أقدامهم عندما يهمون بالعدو. وقد حُفظت في متحف خاص بنفس المنطقة جميع التماثيل والآثار السريعة التلف بما في ذلك الأفـاريز المختلفة التي كانت تزين أعالي معبـد "زيـوس **Zeus**"، ومـن التماثيـل المفـردة التي عُـثر عليهـا تمثـال "هـرمس **Hermes**" للنحـات المـشهور "بـرا كـستيليس **Praxitèle**"، وقد وُجد في مكانه الأصلي بمعبـد هـيرا حيـث رآه بوزانيـاس عنـد زيارتـه لهـذا المكـان، وكـذلك التمثـال البـديع الـذي نحتـه المثـال "بـاونيوس **Paeonius**" فوق قاعدته الشامخة.

وفي نفس الوقت الذي بـدأ فيـه الألمـان حفـائرهم في "أوليمبيـا" قـام المعهد الفرنسي في أثينا بفحص مركز آخر قديم من مراكز الديانـة اليونانيـة في جزيرة ديلوس مسقط رأس أبوللو وجزيرته المقدسة، ولكن الأحـوال هنـا كانت تختلف عنها كثيراً في سهل الألتس الخـصب، إذ الجزيـرة صـخرية ولم يكن فيها إلا تربة قليلة غير البقايا الحجرية المتخلفة عـن المبـاني العديـدة،

ولذا كانت كما هي الآن مهجورة تماماً، ولما كانت الأموال المخصصة للحفر محدودة جدا فقد قنع الحفارون في بادئ الأمر بالبحث الدقيق عن الأسوار والمباني القديمة ثم تسجيلها، ولم يحاولوا كشف المنطقة كشفاً تاماً، على أنهم قاموا بعمل ذلك تدريجيا كلما سنحت الفرصة حتى أصبح الآن في الإمكان أن نتتبع أُسس المعابد وبيوت المال والأروقة، وكثيراً من أُسس المباني العامة والمساكن الخاصة التي يرجع تاريخها إلى عصر يوناني متأخر، كما يمكننا أن نتتبع أرباض المعبودات الأجنبية والشواهد الأخرى الخاصة بنشاط جزيرة ديلوس في العصور الرومانية، وقد عُثر أيضا على عدة نقوش طويلة جدا تمدنا بكثير من المعلومات عن تاريخ الجزيرة وطريقة حكمها في مختلف العصور، وكذلك عن محتويات المعبد وأملاكه. أما التماثيل التي عُثر عليها في ديلوس فذات أهمية كبرى. وبالرغم من أن في ديلوس متحفاً صغيراً عُرض فيه الفخار وغيره من الآثار التي عُثر عليها في الجزيرة، فإن التماثيل قد نُقل معظمها إلى المتحف الوطني بأثينا.

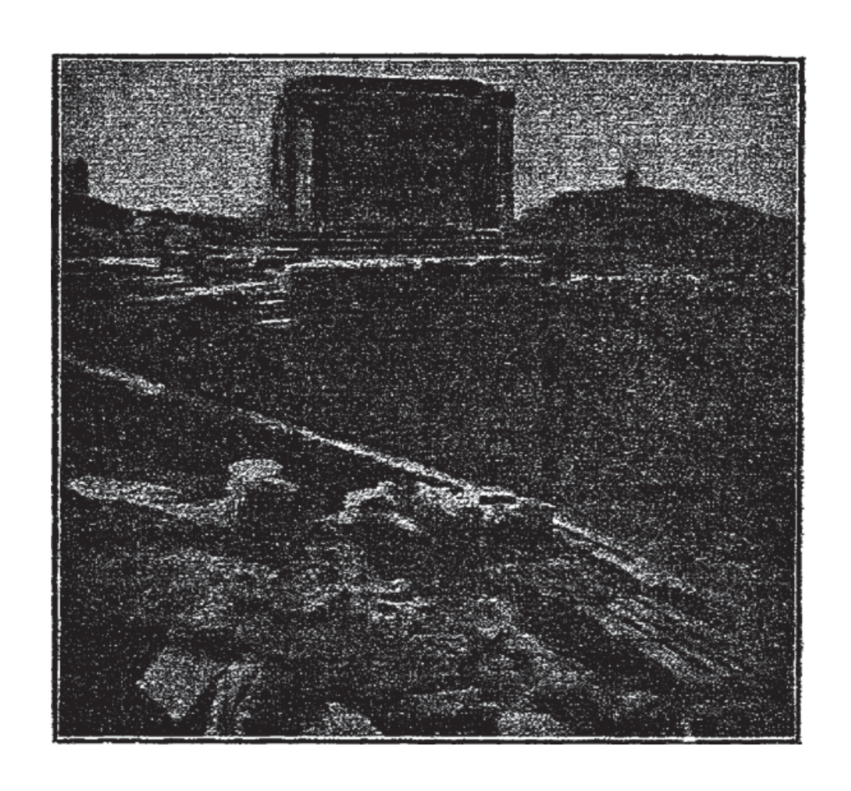
أكروبوليس أثينا

وفي أثناء ذلك بقى أكروبوليس أثينا على حالته التي كان عليها منذ تأسيس الملكية اليونانية مع أنه أغنى المناطق الأثرية وأكثرها أهمية، وكان أول ما أنجز من الأعمال في عهد الحكم الجديد إزالة جميع الجدران والمنازل التي شيدها الأتراك، ولما كانت المنطقة الصخرية ظاهرة للعيان في معظم الجهات، لم يتمكن المنقب من معرفة النقطة التي يجب أن يبدأ فيها الحفر، وقد بقيت مباني "البارثينون **Parthenon**" و"الإرختيوم **Erechteum**"

و"البروبيليا **Propyloae**" قائمة، غير أنه لم يبق إلا قليل من الأسانيد الأخرى. وكان أول المشروعات التي قام بها الأثري الألماني "رس **Ross**" مدير الآثار في عهد الملك "أتو **Otho**" إعادة بناء المعبد الصغير لإلهة النصر خارج "البروبيليا" (انظر شكل 6) بالكتل الأصلية والعمد والنقوش البارزة التي بُنيت في إحدى الطوابي التركية قُبيل إطلاق القنابل على الأكروبوليس، مما أدى إلى انفجار في البارثينون.

وفي سنة 1864 أصاب التدمير برج الفرنكيين الذي شيد فوق البروبليا حين كان هذا البناء مقرا لأمراء أثينا؛ وكان البرج المذكور منظراً من المناظر الظاهرة بأثينا في العصور الوسطى، وكان من نتائج تدميره أن صار الجناح الغربي من البروبيليا مكشوفاً.

وفي سنة 1886 وما بعدها نفذ المشروع الخطير وهو الحفر في الأكروبوليس حفراً واسع النطاق حتى طبقة الصخرة الصماء، وبعد عمل مجسات للتحقق من عمق التربة وطبيعتها أجريت الحفائر في المنطقة كلها بطريقة نظامية وذلك من اليروبيليا إلى شمال الأرختيوم وحول الطرف الشرقي إلى أكداس التراب الواقعة بين قاعدة البارثينون وبين جدار الأكروبوليس الجنوبي. وفي المساحة الوسطى بين البارثينون والأرختيوم توجد أسس أقدم معابد أثينا، والرواق الذي شيده "بزستراتس **Pesistratus**" حوله، وأهم ما عُثر عليه من التماثيل الأتيكية القديمة كان مدفوناً في الفضاء الواقع بين "الأرختيوم" وسور "الأكروبوليس" الشمالي (انظر شكل 7). ولابد أن الغزاة من الفرس ألقوها



(شكل 6) معبد آلهة النصر بأثينا



(شكل 7) تمثال سيدة بأثينا

من مكانها، ثم نصبها الأثينيون باعتناء في المكان الذي وُجدت فيه أثناء تسوية الأرض التي بداخل الأسوار الجديدة، ولقد أمدتنا بمجموعة رائعة من التماثيل المعروفة في أثينا أو المصنوعة فيها في المدة السابقة لسنة 480 ق.م ومن أكثر المسائل تعقيداً طبقات الرديم التي وُجدت. جنوبي "البارثينون" إذ أن القاعدة الكبرى التي يقع عليها "البارثينون" كانت خاصة بمعبد أقدم عهداً، ولابد أن الأجزاء السفلى من الأرض المدرجة الملاصقة لها وضعت في مكانها قبل الحروب الفارسية بقليل، وقد عثر في هذه المنطقة على معظم قطع النحت والبقايا المعمارية المصنوعة من الحجر الجيري البيري، ولا شك أنها أقدم عهداً من تماثيل الرخام التي عثر عليها في أمكنة أخرى من الأكروبوليس.

وقد مكنتنا هذه الحفائر من تتبع تاريخ الأكروبوليس على الماضي البعيد بعد أن كان لا يعرف عنها إلا النذر اليسير قبل القرن الخامس قبل الميلاد، ولا تزال الجدران المشيدة بكتل من صخور الأكروبوليس الضخمة تشاهد في أمكنة عدة. وهذا مما يذكرنا بجدران "ميسيني **Mycenae**"، و"تيرنز **Tiryns**" التي لابد أن تكون من العصر نفسه وهي تسير مع المحيط الطبيعي للصخور، ويختفي معظمها تحت جدران مباني القرن الخامس، وعثر في الطبقات السفلى من مدرجات الأتربة على عدة قطع من الفخار الميسيني. هذا ولا يزال في الإمكان مشاهدة بعض أجزاء هذه الجدران الأقدم عهداً، وذلك بفضل الحفر التي تركت مكشوفة في أمكنة ملائمة، وفي وسط أسس معبد أثينا القديم لا يزال يمكن مشاهدة بقايا منزل "أرختيوس **Erechtheus**" الجيد البناء وهو الذي أقيم المعبد على أنقاضه،

ومن هذا العصر القديم أيضاً البوابة الخلفية والسلم اللذان يشاهدان الآتي، ولكنهما كانا غير ظاهرين في العصور اليونانية والرومانية، وكذلك يمكن الوصول إلى الأكروبوليس من شق طبيعي في الصخر وهو الذي دخل منه الفرس إلى الأكروبوليس لمهاجمة المدافعين من الخلف، ويرجح أن من هذا الشق أيضاً كان فتيات "أرهفوري **Arrhephori**" يحملن إلى أهالي المدينة السفلى بعض الأشياء المقدسة التي لم يسمح لهم بمشاهدتها، وفضلا عن ذلك فإن ما عثر عليه من التماثيل وبقايا المباني كاف لتصور ما كانت عليه الأكروبوليس قبل الحروب الفارسية، وكذا للمقارنة بين رونقها النادر حينئذ وبين جلالها الهادئ في عصر بركليز وهكذا أمدتنا أعمال الحفر والتنقيب في الأكروبوليس بمثال مدهش عن مقدار ما يمكن أن ينتجه الحفر المنظم في منطقة لا تظهر فيها لأول وهلة فرص كثيرة للعثور على استكشافات أخرى.

اليوزيس **Eleuses**

وقد قام اليونانيون بالتنقيب في "اليوزيس"، و"إبيدوروس **Epidaurus**"، وقد حصلنا منهما على معلومات قيمة خاصة بالطقوس والمعتقدات الدينية التي اشتهرتا بها، ولم يكن العلماء يستطيعون قبل ذلك تفسير الطقوس الدينية الغامضة في اليوزيس رغم ما ذكرته كتب الأدب من الأسانيد العديدة التي تتعلق بما يلازم هذه الغوامض من المظاهر الخارجية. أما ما كان يحدث فعلاً عند الاحتفالات فكان من الطلاسم التي لا يمكن حلها؛ وكان الأمل وطيداً في أن الحفر هناك سيؤدي إلى توضيح هذا

الموضوع، غير أن أعمال الحفر التجريبية في مساحات ضيقة أدت بالعكس إلى الارتباك، إذ عثر على ممرات عديدة تحت الأرض ظن بعض العلماء أن لها علاقة بالأشباح المقدسة والتأثيرات المسرحية. على أن الحفائر التامة التي عملت في الأرباض المقدسة أثبتت أن هذه الممرات لم تكن سوى مصارف للماء، وكان للعثور على تخطيط المباني المقدسة الخاصة بتأدية الطقوس الدينية الغامضة فضل كبير في إنارة السبل أمام الباحثين، ولقد أعيد بناء الفناء الأكبر عدة مرات: مرة في عهد بزستراتس على الأرجح، وأخرى في عصر بركليز، وبضع مرات في أيام الرومان، وكانوا في كل مرة يحافظون على شكله الأصلي، وهو فناء مربع يحيط به من جميع جوانبه طبقات من المقاعد نحتت في الصخر



(شكل 8) فناء في "اليوزيس"

من الخلف وبنيت من الجوانب (انظر شكل 8) ولهذا الفناء ستة أبـواب كانت تمر مـن أحـدهما المواكـب الآتيـة في الطريـق المقـدس مـن أثينـا، وكـان السقف مقاماً على صفوف من أعمـدة متقاطعـة منتـشرة بانتظـام في الـساحة بأجمعها؛ ومن الواضح أنه كان يخصص للأتباع والعارفين الذي يؤمون الاحتفال مقاعـد الطبقـات التـي حـول الفنـاء، وكانـت الـساحة المحـصورة في الـداخل مخصصة لأستاذ الأسرار الدينية وحامل المشعل وغيرهما من الكهنة والمـوظفين، ولا شك أنه كان يستحيل على النظارة في مثل هـذا البنـاء أن يوجهـوا التفـاتهم باستمرار إلى نقطة واحدة من المسرح لأن الأعمدة كانت تحجـب المنـاظر عـن عدد كبير منهم في كل وقت؛ ويستنتج مـن ذلـك أن مـا يـسمى أحيانـاً "روايـة تمثيلية مقدسة" لم يكن سوى احتفال شديد التأثير يدور بين صـفوف الأعمـدة؛ وكان في الخلف أيضاً شرفة عظيمة منحوتة في الصخر يظـن أنهـا كانـت خاصـة بالمبتدئين الذين لم يبلغوا مرتبـة العـارفين، ولا شـك أن هـذه الأحـوال لا تمـدنا بشيء من المعلومات عما كان يحصل فعلا في الفناء، غير أن بعض المفكرين من قدماء كتاب اليونان والرومان يشيرون بمنتهى الاحترام إلى تلك الطقوس الدينية الغامضة وإلى دوام تأثيرها على أخـلاق المتعلمـين في الحيـاة الـدنيا، وكـذا عـلى مآربهم في الآخرة. وكانوا يهيئون بواسطة المواكب والضحايا والتجـول في الظـلام والصوم لرؤية مناظر وسماع أصوات كان لها بلا شك تأثير عميق في نفوسهم.

إبيدورس Epidaurus

وفي (إبيدورس) نتعلم كثيراً عن وجه آخر من الديانة اليونانية ومعجزات العلاج المنسوبة إلى اسكلبيوس "**Asclepius**"، ولقد نظفت هذه المنطقة تنظيفاً تاماً، ويمكن الآن مشاهدة جميع تخطيط الأرباض المقدسة ومعابدها ومذبحها، وكذا الملهى (انظر شكل 9)،



(شكل 9) ملهى في إبيدورس

وميدان السباق اللذين أعدا لزائري المكان المقدس.

ومن المباني ذات المميزات الخاصة رواق ذو طبقتين دلتنا النقوش على انه يسمى "أباتون **Abaton**" كان ينام فيه المرضى الذين يحضرون

لاستشارة الإله، وهناك أيضاً بناء صغير كامل مستدير الشكل بديع المنظر يسمى "ثيميلي **Thymele**" أو "ثولوس **Tholos**"، أي مكان التضحية وكانت أعمدته الخارجية من الطراز الدوري البسيط الرائع، أما الأعمدة الداخلية فكانت من الطراز الكورنثي الغني بزخارفه الفاخرة، وكان هذا الأثر من تصميم "بوليكليتس الأصغر **Polyclitus**" الذي كان المهندس المعماري للملهى، ويعد في رأي بوزانياس أجمل مسارح بلاد اليونان قاطبة، وهناك مجموعة طريفة من الوثائق المنقوشة على لوحات من الرخام ذكرت فيها العلاجات المنسوبة على الإله، ولا شك أنها كانت من وضع الكهنة نقلاً عن اللوحات المنذورة التي أقيمت تذكاراً للعلاجات المختلفة، وقد ذكر في الصيغة المعتادة أن المريض وفد إلى (أبيدورس) لاستشارة الإله ونام في (الأباتون)، ثم خرج في الصباح التالي معافى، وقد بحثت هذه الوثائق بحثاً وافياً من الوجهة الطبية، ولا شك أن بعضها غير واضح، بينما يذكر البعض الآخر وصفات ربما كان بعضها أمثلة صحيحة للعلاج الروحي، والبعض الآخر أمثلة لعمليات جراحية، ويجدر مقارنة العادات والعلاجات بما يحدث إلى الآن في عيد البشارة بجهة تينوس حيث يحتشد الناس من جميع أنحاء بحر إيجه. ويفد المرضى أو المصابون وينامون في سراديب الكنيسة إذ ما زالوا يعتقدون بتأثير طرق العلاج الخارقة للعادة. ويظهر أنه استعملت وسائل أخرى للعلاج في العصور المتأخرة إذ كانت الوصفات الطبية ونظام المعيشة معروفة حينذاك، وقد شيد العاهل أنطونينوس بيوس مستشفى لمعالجة بعض الأمراض، إلا أنه ليس لدينا من الأسانيد ما يثبت أن كهنة أبيدورس كان عندهم من التجاريب الوراثية ما كان عند كهنة

"كوس **Cos**"، وقد عثر في أبيدورس على قطع من النحت، منها التماثيل المقامة في جملونـات المعبـد وفوقهـا، وتـدل النقـوش أنهـا مـن صـنع "تيموثيـوس **Timotheus**"، وهو أحد المثالين الـذين كـانوا يـشتغلون في الموسـوليوم، وكـان هناك أيضاً صـورة طبـق الأصـل مـن تمثـال أسـكلبيوس المـصنوع مـن الـذهب والعاج، وهـي مـن صـنع "ثراسـيمدس البـاروسي **Thrasymedes of Paros**"، ويجدر مقارنة بقايا هيرون أبيدورس ببقايا معبد أسكلبيوس بأثينا، ويقـع عـلى مقربة من ملهى ديونيسيوس عند منحدر الأكروبوليس الجنـوبي. حيـث أنـشئ ربض فوق سطح مرتفع بجوار ينبـوع قـديم للاستـشفاء، وربمـا اختـيرت هـذه البقعة لموقعها المستور المشمس. ويرجح أن تاريخ إنشاء هذا الربض يرجـع إلى مبدأ الحروب البيلوبونيزية سنة 420 ق.م. وذلك تقليـداً لمعبـد أسـكلبيوس في أبيدورس، إذ يحتوي عـلى جميـع التفاصـيل التـي سـبق وصـفها: مـن محـراب ومذبح، وحفرة للتضحية، وأروقة لنوم المرضى. وكلها ذات أهميـة خاصـة. وإلى هذا المحراب نفسه اقتاد الخدم إلههـم الكفيـف "بلـوتس **Plutùs**" كـما ذكـره الكاتب "أرستوفانس **Aristophanes**" في روايته التي سماها بهذا الاسم.

ويذكرنا وصف الحوادث بمـا جـاء في النقـوش عـن وسـائل العـلاج التـي كانـت مـستعملة في أبيـدورس، وذلـك أن الإلـه نفـسه أو كاهنـه كـان يطـوف بالمرضى ومعه الكلاب والحيات المقدسة التي كانوا يعتقدون أنها تساعد كـذلك على فعل العلاجات.

دلفي Delphi

بقيت دلفي عدة سنين أهـم المنـاطق اليونانيـة التـي تبـشر بـثروة أثريـة طائلة لم يكن قد كشف عنها بعد. ومن أهم الصعوبات التي حالت دون الحفر إذ ذاك أن قرية "كاستري **Castir**" الحديثـة كانـت مبنيـة عـلى جميـع منطقـة المعبد وأرباضه. وقد أجريـت عـدة حفـائر تجريبيـة في فـترات منقطعـة كانـت قليلة الجدوى، غـير أنهـا أثبتـت أن المبـاني الحديثـة كانـت تخفـي تحتهـا آثـاراً عظيمة. وفي سنة 1892 أخـذ في تنفيـذ الاقـتراح القـاضي بـإجراء حفـائر واسـعة النطاق، وكان لابد أولاً من إنشاء قرية جديدة في موقع قريـب مـن البحـر، ثـم نزع ملكية القرية الأولى وإخلاء منطقة دلفي لأعمال التنقيب المنظمة، ويلاحظ أن الأرباض المقدسة التي كانت تحيط بها جدران من كـل جانـب مـشيدة عـلى شكل مدرجات في أعلى المنحدر الصخري من جبال "بارناسس **Parnassus**"، أما الطريق المقدس الموصل إليها عند الزاويـة الـشرقية الـسفلى فيتخـذ لـه مجـرى متعرجاً من مدرج إلى آخر، وتوجد على مقربة منـه، وعنـد امتداداتـه الـسفلى، بيوت المال الخاصة بالمـدن المختلفـة، كـما هـو الحـال في "أوليمبيـا **Olympia**" و"ديلـس **Delos**" وكـان بعـضها، وبخاصـة بيـوت مـال "سـكيون **Sicyon**"، و"سفنس **Siphnos**"، وأثينا، مزخرفاً بأفاريز مختلفة محلاة بقطع النحت، وقـد عثر تحت أرض المعبد على تمثال هائل لأبي الهول كرسه "النكـسيون **Naxians**"، وأقاموه عـلى عمـود مرتفـع. كـما عـثر عـلى تمثـالين مـن عمـل أسـتاذ أرجيفـي قـديم يمـثلان "كليـوبيس **Cleobis**"، و"بيتـون **Biton**" وقـد ذكـر هـيرودوت

قصتهما في تاريخه. أما المعبد نفسه فلم يبق منه سوى أسسه (انظر شكل 10)، وقد عثر بجواره على التمثال البرنزي الرائع الذي يمثل



(شكل 10) منظر عام لدلفي

سائق مركبة (انظر شكل 11)، وهـو الـذي كرسـه أحـد أمـراء "سـيراكيوز **Syracuse**" تذكاراً لانتصاراته، كما عثر على عـدد مـن التماثيـل لمـصارعين، مـن بينها تمثال "بانكراتياست أجياس **Pancratiast Agias**"، وهـو نمـوذج رخـامي مـصنوع في ذلـك العـصر ومنقـول عـن تمثـال مـن البرنـز مـن صـنع "ليـسبس **Lysippus**". وفي الجزء العلوي من الأرباض عنـد الزاويـة الـشرقية بقعـة كـان يقام فيها "الليشي **Leschi**"، أو نادي الكينديين، بما يحتويه من النقوش والصور المشهورة التي قام بعملها "بوليجنوتس **Polygnotus**"؛ على أن الذي عثر عليـه من أنقاض هذا البناء لا يتجاوز الأسس. أما الملهى الواقع في الزاوية الغربية فلا يزال في حالة جيدة، حتى أنه كـان يـستعمل حـديثاً مـسرحاً لتمثيـل الروايـات اليونانية. وبجوار الملهى ولكن أكثر ارتفاعاً منه يوجد ستاديوم دلفي بما في ذلك مقاعده التي لا تزال باقية على حالها في عدة أماكن. ويتيسر لنا الآن تتبع آثـار الأحجار التي اسـتعملت في تعبيـد الطريـق المقـدس، كـما يمكننـا الاهتـداء إلى موقع المباني المختلفة والتماثيل التي وصفها بوزانياس وإدراك ما لهذه المنطقـة من التأثير على النفس لجمال موقعها وما تحتويه من الآثار العديدة. وقـد عـثر على عدد كبير من النقوش نشرت كلها بدقة، من بينها أنشودة أبللـو المـشهورة بما في ذلك علامات موسيقية لتلحينها.



(شكل 11) سائق مركبة من دلفي

مناطق يونانية أخرى

وبالإضافة إلى كشف المناطق الأثرية الشاسعة التي سبق ذكرها كشفاً تاماً، قد أجريت في بلاد اليونان عدة حفائر أخرى صغيرة كان لها نصيب في تقدم معلوماتنا عن علم الآثار اليونانية، وإليك بعضها:

ففي "مانتنيا **Mantinea**" عثر الفرنسيون على تخطيط مدينة مستديرة أسست في القرن الرابع قبل الميلاد، كما عثروا في إحدى الكنائس على نقوش بارزة براكستيلية الطراز تمثل "أبللو **Apollo**" و"مارسياس **Marsyas**" وإلهات الشعر، طبقاً لما ذكره بوزانياس. وفي "تيجيا **Tegea**" قاموا بإجراء الحفر في معبد "أثينا أليا **Athena Alea**" الذي شيده "سكوباس **Scopas**"، وعثروا على بعض التماثيل التي زخرف بها المعبد وتعد من الأسانيد القيمة الخاصة بأسلوب هذا المثال. وقد نقبت المدرسة البريطانية عن ملهى "مجالوبوليس **Magalopolis**" أكبر ملاهي بلاد اليونان، وكشفت عن بناء مشهور فريد النوع ملحق به، هو "الثرسليون **Thersilion**"، أو المجلس النيابي المكون من عشرة آلاف عضو، وكان يطلق على عصبة أركاديا. وهو فناء معمد يشبه من بعض الوجوه مجلس "إليوزس **Eleusis**" ويختلف عنه في أنه ينحدر من الوسط إلى جميع الجوانب. وكانت أعمدته مرتبة على هيئة خطوط متشعبة حتى لا يحتجب الخطيب إلا عن قليل من المستمعين. وقد قامت المدرسة البريطانية أيضاً بالحفر والتنقيب في مناطق عصر ما قبل التاريخ بالجزائر اليونانية، وذلك بمدينة "فيلاكوبي **Phylakopi**" بجزيرة "ميلس **Melos**"، وهي ثغر اشتهر بتصدير حجر الأبسديان، وقد عثرت هناك على أسوار ومساكن إحدى المدن التي يرجع تاريخها إلى العصور الأولى، وكذا على مجموعة هائلة من الفخار، كما نقبت في المساكن القديمة بمدينة "باليكاسترو **Palaekastro**" الواقعة بالطرف الشرقي من جزيرة كريت؛ غير أن المدرسة البريطانية قد وجهت جل اهتمامها في السنين الحديثة إلى "إسبارطة

Sparta"، ولاسيما إلى منطقة معبد "أرتميس أرثيا **Artemis Orthia**". وعلى مذبح هذا المكان المقدس كان يجلد شبان إسبارطة حتى تسيل عليه دماؤهم، وذلك لفحص مقدار جلدهم واحتمالهم. وقد بنى على هذه المنطقة فيما بعد مدرج روماني، عثر تحته على معابد قديمة من عصور متعاقبة وجد في أرباضها طبقات من أكداس الفخار، وقطع محفورة، وتماثيل صغيرة من الرصاص. وأشياء أخرى صغيرة. وقد فحصت كل هذه الآثار وسجلت بمنتهى الدقة، وأمدتنا بفروض تاريخية للعصور المتتالية في الفن الإسبارطي القديم، وقد ثبت بوجه خاص أن الفخار الذي كان ينسب قديماً إلى سيريني إنما هو- على الأقل في أطواره الأولى- من أصل إسبارطي.

أما المدرسة الأمريكية فقد قامت بالحفر في "أرجيف هيرايم **Argive Heraeum**" وعثرت على بقايا مبانٍ مختلفة وكمية هائلة من الفخار القديم، خصوصاً ما يرجع عهده إلى ما قبل العصر الكورنتي؛ كما عثرت على آثار أخرى من بينها بعض تماثيل من المعبد. على أن جل اهتمام الأمريكيين كان موجهاً في السنين الحديثة إلى كورنتا حيث اضطرت إلى إزالة كميات هائلة من التراب، ويتيسر الآن مشاهدة شوارع وأروقة بديعة الوضع من العصر الروماني، وكذا فسقية "بيريني **Pirene**" التي شيدت لها عدة واجهات في عصور مختلفة، وبجوارها مأوى تحت الأرض كان له فوارة لا يزال باقياً منها إلى الآن رأس أسد من البرنز كان يتدفق منه الماء، وقد عثر في هذه المنطقة أيضاً على كميات كبيرة من الشقف القديم، وهي معروضة الآن في المتحف المحلي.

ومن أهم التماثيل اليونانية التي من العصر المتأخر تلك المجموعة الضخمة التي تمثل "ديميتر **Demeter**"، "ودسبويينا **Despoena**" جالسين على عرش وقد وقف بجانبهما "أرتميس **Artemis**"، و"تيتان أنيتس **Titan Anitus**". وهذه المجموعة وجدها بعض الحفارين اليونانيين في "ليكوزورا **Lycosura**" "بأركاديا **Arcadia**"، وقد وصف بوزانياس هذه المجموعة وهو يعتقد أنها من صنع "داموفون المسيني **Damophon of Messenea**". وقد اختلف العلماء كثيراً في تعيين العصر الذي عاش فيه هذا المثال، غير أن فروض الحفائر والمستكشف من الآثار أثبتت أنه عاش في القرن الثاني قبل الميلاد، والمجموعة في حد ذاتها يرى فيها محاولة المثال تقليد الطراز الفاخر الذي كان يمتاز به عصر "فدياس **Phidias**"؛ على أنه يلاحظ في أسلوبها وتكوينها شيء من التكلف، ولم يكن ذلك بغريب في صناعة ذلك العصر.

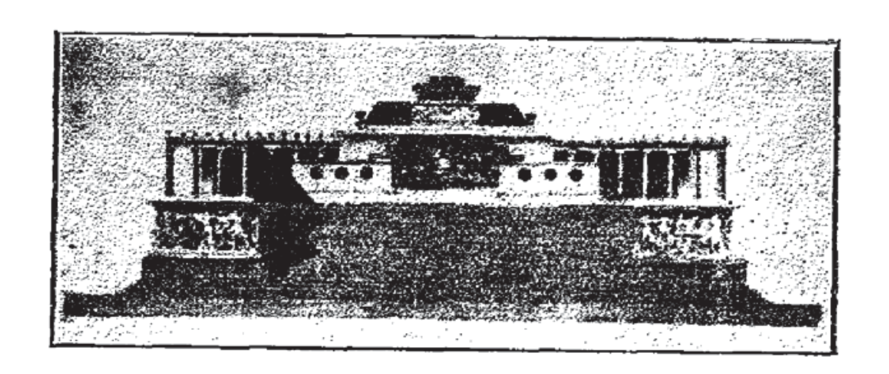
المناطق الأثرية خارج بلاد اليونان

كانت جميع الحفائر التي أُجريت في بلاد اليونـان منزهـة عـن الأغـراض المادية، وكان القصد منها زيادة معلوماتنا عن بـلاد اليونـان القديمـة، وتقـديرنا لها، وإنماء كنوز العالم الفنية، لأن القوانين اليونانية تحذر إخراج مـا يعـثر عليـه من الآثار من بلاد اليونان، إذ ليس للحفار سوى حق النشر فقط، بيـنما تحفـظ جميع الآثار القيمة في متاحف أثينـا أو في المنـاطق الأثريـة الأخـرى كأوليمبيـا، ودلفي. أما في غير بلاد اليونان فإن قـوانين الآثـار كانـت إلى وقـت قريـب أقـل صرامة في معظم الأحوال فكان للحفار أن يستولى عـلى معظـم مـا يعـثر عليـه، وأحيانا على جميعه، ولذا فإن أقدم الأواني اليونانية التي عـثر عليهـا في "دافنـي **Daphnae**" و"نقـراطيس **Naucratis**" بـالقطر المـصري محفوظـة في المتحـف البريطاني هي وبعض ما كشف في رودس وقبرص. وكانت المدن اليونانية الكبرى بآسيا الصغرى أيضاً ميداناً لحفائر واسـعة النطـاق، عـلى الـرغم مـن أن قـوانين الآثار في تركيا أصبحت في السنين الأخيرة مشابهة لقوانين الـبلاد المجـاورة، ولـذا نقل أهم ما كشف من القطع الفنية إلى القسطنطينية.

عـلى انـه في سـنة 1878 حـصل الألمـان عـلى تـصريح بـالحفر في منطقـة "برجامن **Pergamon**" ونقل ما يستكشفونه إلى برلين. وقد نجحـت البعثـة في إعادة تخطيط المدينة وكانت أكروبوليسها الـشاهقة تحتـوي عنـد القمـة عـلى قـــصر ملـــوك "برجـــامون"، ومعبـــد أثينـــا، والمكتبـــة الكـــبرى التـــي كانـــت

تضارع مكتبة الإسكندرية، والسوق العلوي ومذبحه الأكبر. وكان عند سفح التل ملهى كبير، وفي أسفل ذلك نادي الألعاب الرياضية وغيره من المباني الأخرى العديدة، وكان في أعلى نقطة من هذه المنطقة معبد "تراجان" الذي شيد فيما بعد. وقد قامت البعثة بدراسة هندسة بناء كل هذه الأماكن، ونشرت عنها معلومات وافية وبذلك أمكن تركيبها من جديد تركيباً مطابقاً للأصل ويرجح أنها كانت تعد أفخم بناء في العالم القديم. ولكن أبدع الاستكشافات ذلك الإفريز المنحوت في المذبح الكبير، وكان قد أصابه التدمير فيما مضى ثم أدخل في بناء أسوار بعض حصون من العصور المتأخرة. وتبلغ مساحة المذبح نفسه مائة قدم مربع، وكان الإفريز يحيط به من جهاته الأربع عدا جزء ترك للدرج المؤدي إلى سطحه حيث وضع مذبح التضحية الحقيقي. ويبلغ ارتفاع الإفريز سبعة أقدام، وعليه أشكال تمثل أساطير العراك بين الآلهة والجان. وقد حصل الألمان على نحو ثلثي المناظر وأرسلوها إلى برلين حيث أعيد بناء المجموعة كلها في متحف خاص بها (انظر شكل 12).

هذا وقد أجريت حفائر في أنقاض بعض المدن اليونانية الكبيرة بآسيا الصغرى، ففي "بريني **Priene**" توصل المنقبون إلى معرفة تخطيط جميع أنحاء المدينة،



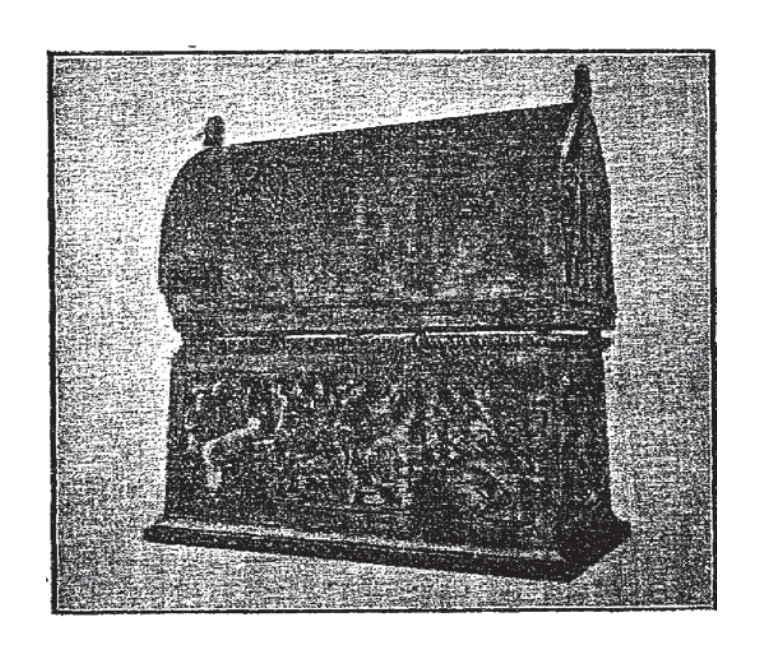
(شكل 12) مذبح برجامون الأكبر

بما في ذلك سوقها المركزي ومجلس الشيوخ، ومعبد أثينا والملهى ومجموعات البيوت الخاصة، وتعطينا الأخيرة فكرة جلية عن نوع المساكن التي كانت شائعة في العصر الهيلاني. وقد أجريت الحفائر أيضاً في "إفيسس **Ephesus**" ولاسيما في السوق الرومانية ودار الكتب، وقد عثر على إحدى واجهاتها البديعة ثم رممت في برلين- وكذا في "ميليتس **Miletus**" ومعبدها، وفي "برانشيديا **Branchidae**"، و"سارديس **Sardis**" (حيث تولى الأمريكيون الحفر)، وفي غيرها من المناطق. غير أن شروط الحفر في هذا الإقليم ليست ملائم في الوقت الحاضر، على أنه لا تزال هناك عدة مناطق يبشر التنقيب فيها بنتائج باهرة.

توابيت صيداء

من أهم الاستكشافات التي وصل إليها المنقبون في أحد الأقاليم التي كانت تابعة للأتراك حينذاك تلك التوابيت الرخامية التي عثر عليها بمقبرة في جوف الأرض بمدينة صيداء الفينيقية، وقد عنيت السلطات التركية بنقلها، وهي تعد الآن أهم ما يتحلى به متحف استانبول. ويظهر أن الأمراء من حكام صيداء استمروا يستخدمون فنانين من اليونان لعمل توابيتهم الرخامية نحو مدة قرنين من الزمان أي من سنة 500 إلى 300 ق.م. وأقدم هذه التوابيت هو الذي تزينه أشكال منحوتة ويسمى (تابوت المرزبان)، ذلك لأن عليه صورة رجل ملتح عليه سيما الوقار يرى ممثلاً مراراً عديدة في مناظر الولائم والقتال والصيد.

وهذه التوابيت من طراز يشبه صناعات أيونية الدقيقة البديعة، التي كانت شائعة في أوائل القرن الخامس قبل الميلاد، ويعرف ثاني التوابيت باسم الليكي:- نسبة إلى ليكيا- ذلك لأن سقفه مقوس كالطراز الجوتي؛ وكان هذا الشكل شائع الاستعمال في المقابر الليكية (انظر شكل 13). ويعد هذا التابوت



(شكل 13) تابوت ليكي من صيداء

من وجوه كثيرة أجمل هذه المجموعة، وطراز نقشه كثير الشبه بتماثيل البارثينون، ولابد أن يكون معاصراً لها بوجه التقريب؛ وعلى جانبيه القصيرين مناظر صيد اشترك فيها الشباب اليوناني، والأمازونات، وكذا النضال بين السنتورات، أو بين "كينيس **Caeneus**" والسنتورات، وفي زوايا السقف المنحنية أشكال لأبي الهول ذات أجنحة منشورة، وجميع هذه المناظر دقيقة النحت، ومحفوظة حفظاً يكاد يكون تاماً. ويعرف التابوت الثالث باسم الندابات، وهو على شكل معبد أيوني مصغر، وأعمدته ليست منفصلة، بل بارزة من الجدار، وبينها طائفة من النساء في هيئة الحزن أو الكآبة، وصور هؤلاء النساء المؤتزرات بملابسهن الفاخرة، في

أوضاعهن المتنوعة المتناسقة تذكرنا بالصور الممثلة على لوحات القبور الأتيكية تسجيلا لعواطف الأحياء نحو موتاهم.

ويرى البعض أن مثل هذا التابوت يحتمل نسبته إلى ملك من ملوك صيداء في القرن الرابع، قيل إنه كان يميل كثيراً إلى بلاد الهيلانيين، وكان ضمن حريمه سيدات يونانيات. وأكبر توابيت صيداء هذه وأبدعها ذلك التابوت الذي يعرف عادة بتابوت الإسكندر، لأن هذا الملك يرى ممثلاً مرتين في مناظره المنحوتة، المرة الأولى بين رهبط من الصيادين يدافع عن فارس شرقي ضد أحد الأسود، والثانية في إحدى المعارك. وتختلف رسوم اليونان أو بالأحرى المقدونيين، عن رسوم الشرقيين الممثلين في هذه النقوش البارزة تمام الاختلاف، فالأولون جنود أشداء والآخرون ذوو تقاطيع وملامح دقيقة حساسة. وألوان هذه المناظر المنحوتة لا تزال حافظة لرونقها تماماً حتى ليخيل للإنسان أنها نابضة بالحياة لاسيما حدقة العين وقرنيتها. وينسب البعض هذا التابوت إلى أحد أمراء صيداء الذين نصبهم الإسكندر، وأظلهم برعايته، وتشير مناظر المعارك والصيد إلى الأعمال المجيدة التي اشتركا فيها وربما كان هذا التابوت من صناعة مدرسة "ليسبس **Lysippus**".

التماثيل اليونانية في إيطاليا

كان جل اهتمامنا إلى الآن موجهاً إلى ما عثر عليه من التحف الأثرية في البلاد اليونانية نفسها، مما يقدم لنا عادة ميزة كبيرة في دراسته إذ أننا نعرف أين أقيم كما أننا نعرف في الغالب من الذي أقامه في بداية الأمر، على أن بقاء هذه التحف إلى الآن يرجع غالباً إلى الصدفة وحدها، وهي لا تمثل غير جزء يسير جداً مما كان موجوداً فعلاً في العصور الغابرة، ومن الصعب علينا أن نتصور مقدار العدد الهائل من التماثيل التي كانت مقامة يوماً ما في مناطق كأولمبيا، ودلفي، أو أكروبوليس أثينا. وكان عظم تقدير الفاتحين من الرومان لقيمتها أول داعٍ لنقلها من مكانها أو لضياعها، إذ نقلوا معهم عدداً كبيراً منها لتتويج انتصاراتهم، وزخرفة مبانيهم العامة أو مساكنهم الخاصة بروما، ويقال إن "م. فلوفيوس نوبليور **M. Fulvius Nobilior**" حمل معه من أمبراشيا سنة 187 ق.م، عقب انتصاره، 785 تمثالاً من البرنز و230 تمثالاً من الرخام، يرجح أن "بيرهس **Pyrrhus**" كان قد جمعها هناك من جهات أخرى، ويقال إن "نيرو **Nero**" حمل معه 500 تمثال من البرنز من دلفي، على الرغم من أن عدداً كبيراً كان لا يزال باقياً فيها أيام بوزانياس. وقد استمر النهب والسلب من وقت إلى آخر، ونقل معظم التماثيل إلى روما، ثم إلى القسطنطينية فيما بعد.

وقد جاء في بعض الوثائق أنه كان بروما في القرن السادس بعد الميلاد نحو 3890 تمثالا من البرنز: غير أنه لم يعثر من هذا العدد إلا على

عشرة فقط. وكان بعض هذه التماثيل من عمل نوابغ المثالين من اليونان في أزهى عصور النحت والحفر اليوناني! ولكن كثيراً ما ضاع تاريخ هذه التماثيل بعد نقلها، بل كثيراً ما فقدت ذاتيتها وأسماء صانعيها. وكان هناك فوق ذلك عدد كبير من التماثيل المنقولة عن نماذج النحت اليونانية البديعة نفسها أو عن النماذج التي صنعت على مثالها ومن ذلك كله تلك التي صنعها فنانون من اليونان في العصر الروماني لبيعها في الأسواق الرمانية، ولم تكن منتشرة في روما وإيطاليا فحسب، بل في جميع أنحاء الإمبراطورية الرومانية، وهكذا فإن ما أصاب التماثيل اليونانية من الخطر نجم بوجه خاص عن عظم تقديرها في جميع أنحاء العالم المتمدين.

ثم كانت غازات الأمم البربرية واضمحل تقدير الفن اليوناني والروماني، وخاصة حينما أصبحت قيمة التمثال تنحصر في المادة المصنوع منها وليست في صفاته الفنية، فلم يعد من الغريب كيفية اختفاء كثير من التماثيل، بل بقاء مثل هذا العدد الكبير منها حتى الآن. فما كان من الذهب والعاج، كما في التماثيل الكبيرة "لفدياس **Phidias**"، و"بولكلليتس **Polyclitus**" لم ينج من يد النهب والسلب إلا نادراً، وقد صهر البرنز لسك العملة وغيرها، وحرق الرخام للحصول على الكلس، يدل على ذلك ما عثر عليه من أتُن الكلس في جميع المناطق الأثرية، أو أنه استعمل في بناء الجدران أو غيرها بعد تكسيره، ويمكن في الحالة الأخيرة إعادة تركيب التمثال ولكن بحالة مشوهة. ويرجع الفضل في بقاء بعض هذه التماثيل ظاهراً للعيان إلى مجرد الصدفة أو بعض أحوال خاصة. ومن الأمثلة المشهورة: ذئب هيكل الكابتول في روما، وتمثال "ماركوس أورليوس

"**Marcus Aurelius**"؛ إذ كان يظن أنه تمثال الإمبراطور قسطنطين المسيحي؛ كذلك استمرت التماثيل المعمارية التي كانت تزين بعض المعابد قائمة كتماثيل البارثينون، وإنما بحالة يرثى لها.

وعلى كل حال فإن معظم ما عندنا من التماثيل اليونانية والرومانية كان قد دُفن في باطن الأرض في زمن ما. ولقد سبق أن أشرنا إلى الأحوال التي عثرنا فيها على بعض هذه التماثيل في الأراضي اليونانية، إلا أن معظم التماثيل المعروضة في متاحفنا وُجدت في إيطاليا، وكان بعضها قد دُفن قصداً للمحافظة عليه في أيام المحن، كتمثال المصارع المصنوع من البرنز والمعروض بمتحف "ترمي **Terme**" أو تمثال عذراء ميلوس **Melos**؛ وكان الكثير منها مدفوناً في أنقاض المباني التي كانت تزينها يوماً ما. بينما غرق بعضها في السفن التي كانت تبحر إلى إيطاليا حاملة غنائم الرومان في بلاد اليونان، مثل السفينة التي عثر عليها الغواصون على مقربة من "سريجتو **Cerigotto**" ورأس أرتمسيوم، ووجدوا فيها تمثال المصارع، وتمثال زيوس الهائل "أوبوزيدن **Poseidon**"، ويعدان الآن من أهم كنوز متحف أثينا الوطني. أما تمثال أبللو الجميل بمتحف ترمي بروما الذي كان قد سقط في قاع نهر التيبر، فقد عثر عليه أثناء تشييد الأرصفة.

ولكن في بادئ الأمر كان للمصادفات وحدها كل الفضل في الحصول على هذه التماثيل المدفونة؛ وتقدير الفن اليوناني والروماني في عصر النهضة أدى إلى البحث عن التماثيل القديمة بشغف كبير في المناطق التي كان يظن أنها توجد فيها، ولاسيما حيث كانت القصور والدور الخاصة

في عهد الإمبراطورية الرومانية، وكان أهمها وأفخمها قصر هادريان بجهة تيفولي، حيث جمع فيه الإمبراطور نماذج من مختلف الطرز، وصناعات جميع العصور.

وقد تبارى البابوات وأشراف الرومان في البحث عن التماثيل القديمة أو في اقتنائها ليزينوا بها قصورهم ودورهم الخاصة، وكان حب الزخرفة لا الدراسة الجدية أهم باعث على اعتناقها، ولذا كانت التماثيل المكسورة أو المهشمة غير وافية بمرامهم، فكانت تسلم عادة إلى المرممين، وكان هؤلاء يضعون حسب أهوائهم أجزاءً جديدة بدل المفقودة، وكان بعض عظماء مثالي ذلك العصر من أمثال ميشيل أنجلو نفسه يستخدمون في هذا العمل، وكان بعضهم يقوم بترميم التماثيل، بحيث لا تختلف مطلقاً عما كان عليه النموذج القديم، لأنهم كانوا ملمين بموضوع عملهم إلماماً تاماً، كما كانوا يستعينون بالنماذج الأصلية أو الأسانيد المأخوذة من الآثار الأخرى، على أن بعضهم كان يعوزه شيء من الكفاءة والدقة، إذ كثيراً ما اتخذوا من بقايا مشوهة من تمثال قديم موضوعاً لعمل شكل خيالي محض، وإليك مثالاً لذلك: أحد التماثيل المعروضة في متحف اللوفر، وقد جاء وصفه في دليل المتحف كما يأتي:

تمثال الإله الشاب "ديونيسس **Dionysus**" عارياً، ذراعه الأيسر مستنداً على عكاز، وفي يده اليمنى المنخفضة عنقود من العنب يقدمه إلى فهد جالس عند قدميه.

والأجزاء الحديثة الصنع منه هي رأس "ديونيسس" وجزء من شعره، وساعده الأيمن، والقوس، والساعد الأيسر، والعكاز، وجزء من الفخذ الأيمن، والساقان مع القدمين، والفهد، والقاعدة.

وقد ذكر في وصف تمثال آخر أنه لا قديم فيه إلا جزء من الجزع، ووصفت مجموعة من التماثيل، قد رممت معظم أجزائها، بأن الأشخاص فيها مركبة حسب أهواء المرمم، ومن السهل أن نضرب أمثلة كثيرة من هذا النوع، وهناك طريقة أخرى كانت شائعة بين المرممين وهي تكوين تمثال من أجزاء تماثيل مختلفة، وكان النجاح رائدهم أحياناً، كما خانهم الحظ أحياناً أخرى فلم يصلوا إلى إيجاد تناسب بين الأجزاء المختلفة، وأكثر الأمثلة شيوعاً في هذه الطريقة تركيب رؤوس قديمة أو حديثة للتماثيل غير رؤوسها الأصلية، وكان من الصعب جداً تمييز هذا الترقيع لأول وهلة، ومن ثم كان هذا مضللا جدا للعلماء والباحثين.

وطريقة الترميم هذه تكاد تكون عامة حتى نهاية القرن الثامن عشر، وأحدث الأمثلة الهامة لذلك تلك التماثيل المنحوتة في أفاريز إيجينا المثلثة الشكل، إذ بعد نقلها إلى ميونخ قام بترميمها "تورفالدسن **Thorwaldsen**" بمهارة فائقة يصعب معها تمييز قديمها من حديثها بغير رجوع إلى سجلات الاستكشاف، فقد بلغ من مهارة المرمم ومساعده أن قلدا ما طرأ على لون المرمر بتعرضه للجو، فضلاً عن نجاحهما في تقليد الطراز الأصلي، ولا نزاع بأن مثل هذا الترميم مكذب للأسانيد، ومضلل للعلماء، وكان من الضروري عند تركيب تمثال من الرخام أن تنحت

مواضع الكسر وتصقل حتى تنطبـق عـلى القطـع الجديـدة، ولـذا فـإن القطـع الأخرى التـي وُجـدت في حفـائر سـن 1900 لم يتيـسر مطابقتهـا عـلى محلاتهـا الأصلية، ولما نقلت تماثيل (الجن) الرخامية إلى لندن، طلب من المثـال الإيطـالي "كانوفا **Canova**" أن يقوم بترميمها. غير أنه لحسن الحظ رفض وأبـدى أسـفه لأي محاولة يقصد بها ترميم مثل هذه القطع الفنية المدهشة، وقد كان لرفضه هذا فائدة كبرى للخلف، بل إنه أعطـى مـثلاً كـان لـه أثـره الفعـال منـذ ذلـك الوقت في سياسة جميع مديري المتاحف المهمة، وعلى كـل حـال فـإن الحـالات التي كان الترميم فيها متقنا ليست إلا شواذ تثبت القاعـدة، أمـا سـيقان تمثـال "هرميز **Hermes**" من صنع "براكـستيلز **Praxiteles**" و"أجيـاس **Agias**" مـن صنع "ليسبس **Lysippus**" فكان ترميمها رديئاً، ولا ننسى زوبعة الاحتجاج التي أثارهـا القـوم، ولاسـيما الفنـانون عنـد مـا أريـد تـرميم أنـف "ديميـتر كنيـدس **Demeter of Cnidus**"، وفي الحقيقـة أن الترمـيم إذا كـان بـالجص لا يكـون عليه كل الاعتراض الـذي يوجـه إلى الترمـيم بـالمرمر، إذ في الحالـة الأولى يبقـى السطح الأصلي سليماً ويسهل إزالة ما يكون قد أضيف إليـه مـن الجـص في أي وقت، ولعل أحسن حـل في التماثيـل الممتـازة التـي ينقـصها بعـض أجزائهـا أن يعرض بجانبها نموذج من الجص، وذلك لفائـدة الـذين لا يمكـنهم خيـالهم مـن إدراك قيمة تمثال فقدت منه بعض أجزائه.

ويرجـع بعـض أسـباب هـذا التغيـير فـيما يتعلـق بـالترميم إلى اخـتلاف وجهات النظـر في دراسـة فـن النحـت اليونـاني والرومـاني وتقـدير قيمـة ذلـك الاخـتلاف الـذي بـدأ في مـستهل القـرن التاسـع عـشر، وتطـور تطـورا كبـيرا في

منتصف هـذا القـرن وأواخـره، إذ كـان الـذين يدرسـون فـن النحـت اليونـاني والرومـاني أو يكتبـون عنـه قبـل ذلـك العـصر يهتمـون بإرجـاع التماثيـل إلى شخصيات معينة وبإيجاد تفسيرات كان معظمها ضرباً من الخيـال، وكـان هـذا في بعض الأحيان سبباً في تضليل المرممين، مثال ذلك: إطـلاق اسـم "سنـسناتس **Cincinnatus**" عـلى تمثـال هرميـز رابـط نعليـه، أو "أريـا **Arria**"، و"بيـتس **Paetus**" على تمثال الرجل الغالي الذي ذبح زوجته ثم طعـن نفـسه. حتـى أن "بيرون **Byron**" زعم أنه نقد تمثال ذلك الرجل الغالي المحتضر نقداً دقيقا فقـد سماه المصارع بالسيف، وهكذا كانت هذه التسمية مضللة للعلـماء، وقـد بلـغ من تخميناتهم الخاطئة أن زعموا أن "سـكربس **Cecrops**" وابنتـه الممثلـين في إفريز البارثينون هما الإمبراطور هادريان و"سابينا **Sabina**".

نمو المتاحف

بحث تاريخي

كانت مجموعات التماثيل التي وُجدت في إيطاليا وغيرها من البلدان متعة لجامعيها وأصدقائهم أكثر منها معهداً للتدريس؛ على أن تأسيس المتاحف منفصلة عن القاعات التي يمتلكها الأفراد هو في الوقت عينه سبب لوجهة نظر مختلفة وإيذان بقيامها، وفي الحقيقة أن قاعات الفاتيكان الكبرى تعتبر معرضاً عاماً أكثر منها مجموعة خاصة، وفي سنة 1793 حوّل قصر اللوفر متحفاً للتماثيل بوجه خاص، وسبق ذلك في سنة 1753 تأسيس نواة المتحف البريطاني بوصية "السير هانز سلون **Sir Hans Sloan**"، وقد نمت معروضاته بما أضيف إليها من مجموعة السير "ويليم هاملتن **Sir William Hamilton**" وتماثيل "تونلي **Townley**" الرخامية، كما تأسست عدة متاحف أخرى في ممالك مختلفة، ولما أصبحت الفرص سانحة للدراسة ازداد الميل إلى البحث العلمي، وكان ما طرأ من التغيير العظيم على النقد والتفكير العلمي حوالي أواخر القرن الثاني عشر، مصحوباً بتقدير كبير للفن اليوناني والروماني، وفي سنة 1766 نشر "لسنج **Lessing**" مؤلفه "لاوكوين **Laokoon**". الذي لا يزال مؤلفاً هاماً في أصول الفن، رغم ما يحتويه من الأخطاء وما فيه من قصور، وقد جعل

المؤلـف لاوكـوين موضـوعاً لكتابـه وعنوانـاً لـه[1]، وقـارن مجموعـة الأب وولديه وهم يصارعون الأفاعي الهائلة التي هـاجمتهم، بما ورد في وصـف "فرجيل **Virgil**" لـنفس هـذه الحادثـة، ويـرى لـسنج في هـذه المجموعـة المميزات الهامة التي امتاز بها الفن اليوناني في عصره الذهبي، والتـي يقـول كثيرون من النقاد المحدثين بعدم وجودهـا في هـذه المجموعـة، وقـد عمـل "فنكلمن **Winckelmann**" وغيره على دراسة فن النحت اليوناني وتقـديره حق قدره، غير أن "برون **Brunn**" كان أول من حاول عمل أبحاث تاريخية منظمة ترتكز على أسانيد أدبية وأخرى مـستنبطة مـن الآثـار نفـسها، وقـد قامت جميع الدراسات بعد ذلك على أساس هـذه الأبحـاث؛ وجعـل بـرون عنوان مؤلفه الذي نشر سنة 1852 "تاريخ الفنانين اليونانيين" وكـان موفقـاً في اتخاذ هذا العنوان، إذ كان لابد أن تبنى كل دراسة على هيكـل تـاريخي مؤسس على مراجع مستقاة من مؤلفات الأقـدمين، وكـان مجهـود خلفائـه قاصراً إلى حد كبـير عـلى مـلء الثغـرات الخاليـة في معلوماتنـا، وذلـك بـأن أضافوا الآثار التي لا تـزال موجـودة ووضـعوها في أمكنتهـا المناسـبة لهـا في مجموعة دراساته. وفي سنة 1893 نشر "فورتفينجلر **Furtwangler**" مؤلفه الهام، وعنوانه "القطع الفنية الممتازة من التماثيل اليونانية". وكـان الغـرض من نشر هـذا الكتـاب ترتيـب بعـض التماثيـل المبعـثرة في متـاحف أوروبـا وأمريكا ترتيباً علمياً، وتحقيـق ذاتيتهـا بالمقارنـة، وتعيـين علاقاتهـا بعـضها

([1]) أهمية هذا الكتاب في فلسفة الفنون الجميلة (Aesthetics) مشروحة في المقـال عن "أصول النقد الأدبي".

ببعض، وبيان المميزات الرئيسية للمدارس الفنية، والعصور المختلفة، وكان لابـد للقيام بهذا العمل الهائل من ذاكرة خارقة للعادة وقـوة نقـد كبـيرة، وقـد قـال أحد مشاهير العلماء من الألمان في ذلك الوقت: "إن فورتفينجلر قد شـيد جـبلاً لابد لنا جميعاً من تسلقه"، وعلى كل حـال فقـد تيـسر لنـا مـن هـذا الارتفـاع الشاهق أن نطـل عـلى الميـدان كلـه، وأن نجـد مرشـداً في دراسـة معقـدة كـل التعقيد. وقد وضعت عدة مؤلفات أخرى في فن النحت.

ولا شك أن المؤلفات العلمية الكاملة التي وُضعت في وصف معروضـات المتاحف ساعدت كثيراً على معرفة ذاتية التماثيل وترتيبها، لاسيما دليل المتحف البريطاني ومتحف برلين وغيرهما، وكذلك دليل المجموعـات الكـبرى كمجموعـة "ني كارلـسبرج **Ny Carlsberg**" بمدينــة كوبنهــاجن، ومجموعــة "بــاراكو **Barracco**" بمدينـة رومـا، ولا ننـسى أيـضاً الـدليل الألمـاني للفاتيكـان ودليـل "متحف الكابتولين **Capitoline Museu**" الذي ألفه المعهد البريطاني بروما، أو مؤلف "ميـشييلس **Michaelis**" وعنوانـه "تماثيـل المرمـر القديمـة في بريطانيـا العظمى". ولقد أصبحت دراسة فن النحت القديم دقيقة وفنية إلى حـد كبـير، وكثيراً ما يتوه المرء في التفاصيل فتغيب عنه الأصول.

الصور والأواني الكريتية

إن أحوال دراسة التصوير اليوناني تختلف اختلافاً كبيراً عن الأحوال الخاصة بدراسة فن النحت، وفي الواقع أننا إذا استثنينا كريت و"بمبياي **Pompeü**"، و"هركيولانيوم **Herculaneum**" فليس لدينا ما يمكننا من معرفة مميزات التصوير اليوناني، غير أننا إذا اعتبرنا وصف قدماء الكتاب اتضح لنا أن هذا الفن نال ما ناله فن النحت من تقدير العالم القديم، فإن صور "بولجنوتس **Polygnotus**" الجصية، و"أفروديتي أناديوميني **Aphroditi Anadyomene**" من عمل الحفار "أبلليز **Apelles**" كانت لها شهرة فائقة، ولما كانت معلوماتنا بخصوصها لا تتعدى ما ذكر عنها في كتب الأدب، فمن الصعب اعتبارها من متعلقات علم الآثار إلا فيما يختص بتتبع ما لها من التأثير على الأواني المعاصرة؛ كما أن صور الجص الزخرفية التي وُجدت في قصور كنوسوس وغيرها من بلاد كريت لا يمكن أن تعد من الفن الهيلاني في شيء، إذ أن ما تحتويه من صور الإنسان والحيوان النابضة بالحياة، وكذا تمثيل المناظر النباتية بهيئتها الطبيعية تشبه تمام الشبه ما وُجد من صور على الجص بقصر تل العمارنة بالقطر المصري. (انظر شكل 14)، ولكنها مع ذلك ليست مصرية الأصل، بل يظهر أن طرازها الفني تطور في كريت نفسها، وقد قُلِّد بعد ذلك في صور على الجص وُجدت بقصور "ميسيني **Mycenae**"، و"تيرينز **Tiryns**"، ويظهر أن تقاليده الفنية قد فُقدت ونُسيت قبل ظهور الفن



(شكل 14) صور على الجص من قصر أختاتن

الهيلاني في بلاد اليونان، ومع ذلك فإن عصور فن زخرفة الأواني وتطوراته تكاد تكون دائمة التعاقب من أقدم العصور إلى القرن الثالث قبل الميلاد، لولا أن فيها بضع فترات تشذ بخروجها عن التقاليد الموروثة، وقد عُثر في الطبقات السفلى من قصر كنوسس على فخار من العصر الحجري الحديث كالذي وُجد في كثير من أقاليم البحر الأبيض المتوسط، ومعظمه من الطراز الأسود ذي الأشكال الهندسية التي حفرت ثم ملئت باللون الأبيض، ويليه فخار من النوع المعروف بالطراز المينوني، وينقسم بوجه عام إلى ثلاثة عصور، وكل عصر إلى ثلاثة أقسام فرعية أو أكثر، فالمينوني القديم (2500 ق.م. أو أقدم من ذلك) قلد الأشكال المحفورة

إلى حد ما، بواسطة ألوان زاهية على أرضية قاتمة، أو ألـوان قاتمـة عـلى أرضـية زاهية، ويـسمى المينـوني المتوسـط (2000 ق.م.) في منتـصفه بفخـار "كامـارس **Kamares**" نسبة إلى المنطقة التي وُجد فيها أولاً، وهو مـن نـوع الفخـار غـير المصقول، ويدل صنعه عـلى مهـارة فائقـة، وقـد رُسـمت عليـه أشـكال زهريـة متعددة الألوان، معظمها حمراء وبيضاء على أرضية قاتمة. وقد عـثر عـلى مثـل هذا الطراز السير "فلندرز بتري **Sir Flinders Petrie**" بالقطر المصري، وذلـك في بقايـا يرجـع تاريخهـا إلى الأسرة الثانيـة عـشرة، أو حـوالي 2000 ق.م. وهـو التاريخ المعتمد عند جمهور الأثريين (على أن بتري يجعـل هـذا التـاريخ 3500 ق.م). وهذا الاتفاق التاريخي أيدته منذ ذلك الوقت الاستكشافات المؤرخـة في كل من مصر وكريت. ويتميز القسم الثالث من العصر المينوني المتوسط بطـراز بسيط محدود، ولاسيما بأشكال ذات لون واحد تمثل زنابق، وغيرها من الأزهار ملونة بالأبيض على لون الصلصال الطبيعي مما جعلها تحاكي الرسوم اليابانية.

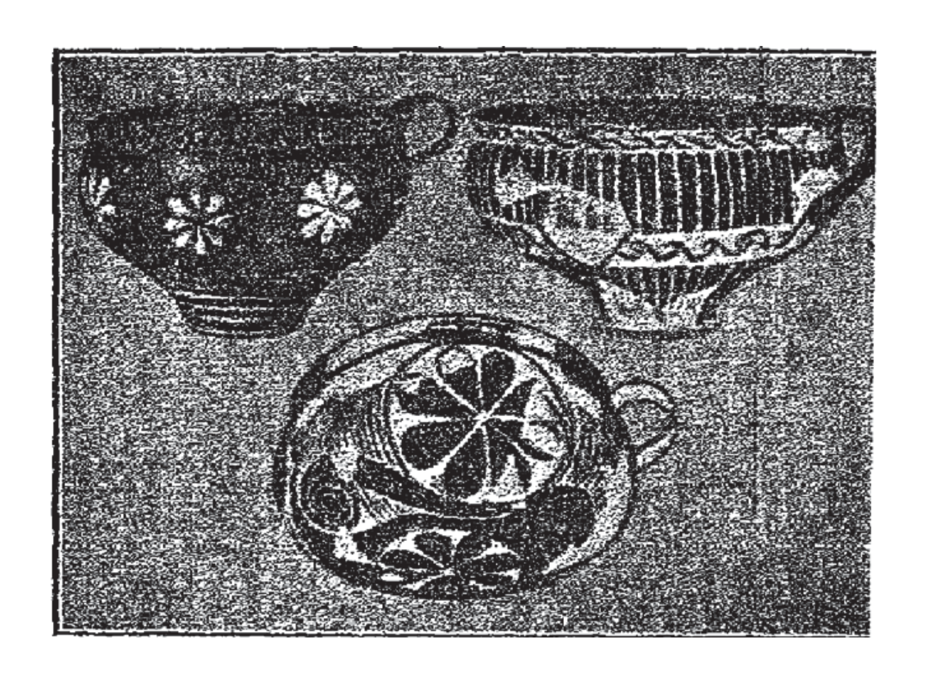
أما فخار العصر المينوني المتأخر (1500 ق.م.) فيمتاز بإدخال كثير من الأشكال النباتيـة والبحريـة عـلى رسـوم الأواني، ولا يـزال يـرى الزنبـق ممـثلاً وإنمـا بأشـكال اصطلاحية، وقد أُدمج النوتيلوس، والأكتوبس، وصدف الموركس، ونجم الرمل، وغيرها من الحيوانات البحرية، في زخارف على شكل أعشاب بحرية، وقد تطـور هـذا النـوع من الأواني إلى الطراز الفاخر الزاهر الذي شاع فيه استعمال نفس هذه الأشـكال أكـثر مـن ذي قبـل، ويطلـق عليـه اسـم "طـراز القـصر"، إذ عُـثر عـلى عـدة نمـاذج منـه فـيس أفخـم قـصور كنوسـس وأحـدثها عهـداً، وكـذا في كريـت، وفي قبـور ميـسيني

العتيقة، ولا شك أنها وردت إليها من جهات مختلفة. وقد عُثر على آثار أخرى من "طراز القصر" في بلاد اليونان، وبخاصة في "توريكس **Thorikos**" بأتيكا، و"بيلس **Pylos**" القديمة "بالبلوبونيز **Peloponnese**"، كما عُثر على نفسه هذا الطراز بالقطر المصري، إذ وُجدت أوان من نفس الطراز، شكلاً وزخرفاً، مرسومة على جدران مقابر الأسرة الثامنة عشرة، حوالي سنة 1500 ق.م. وكانت رمزاً إلى الجزية التي حملها الكريتيون إلى مصر.

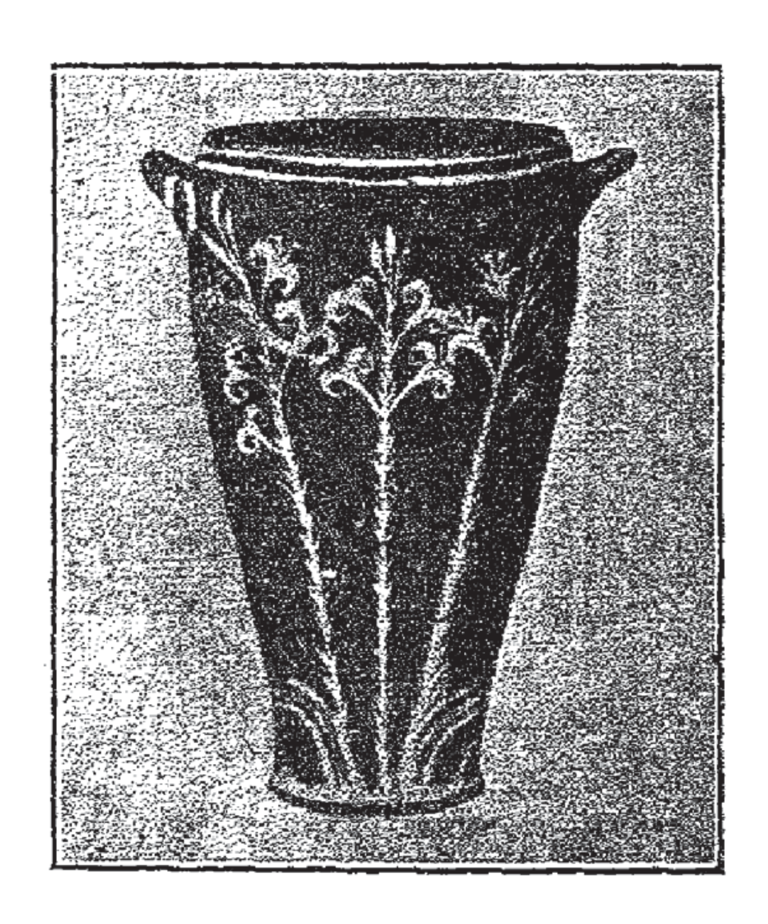
وربما دمر الغزاة قصر كنوسس حوالي سنة 1450 ق.م. وقد أعقب هذا الحادث سنوات الرخاء والثروة في ميسيني وغيرها من البلاد اليونانية، ولفخار هذا العهد طراز خاص معروف بالدور الثالث من العصر المينوني المتأخر، إذ ترى عليه معظم رسوم طراز القصر مكررة بطريقة تكاد تكون آلية واصطلاحية، وقد فقد هذا الطراز نضارته وقوته تدريجاً حتى زال بحلول ما أصاب لمدنية الميسينية من الاضمحلال، غير أنه ترك بعض التقاليد الوراثية في للطراز الذي أعقبه، كما سيتضح ذلك فيما بعد. ولا شك أن العصور المينونية الثلاثة خاصة بكريت وإنك انت هناك نماذج منها مبعثرة في بعض أقاليم بحر إيجه.

وقد تتبعنا تقسيماً مشابهاً في الأقطار المجاورة، يعرف في الجزر بالسيكلادي القديم، والسيكلادي المتوسط، والسيكلادي الحديث، واتضح أن "فيلا كوبي **Phylakopi**" وغيرها بجزيرة "ميلس **Melos**" غنية بنماذج مميزة لها ذات رسوم زهرية منقولة عن الطبيعة مطابقة لنماذج الدور

الثالث من العصر المينوني المتوسط بكريت، كما كانت غنية بنماذج عليها طيور صورت بطريقة اصطلاحية غريبة. وقد لوحظ وجود تقسيم كهذا في بلاد اليونان نفسها، ويعرف بالهلادي القديم، والهلادي المتوسط، والهلادي الحديث (انظر الأشكال 15 و16 و17 [أ] و17 [ب]).



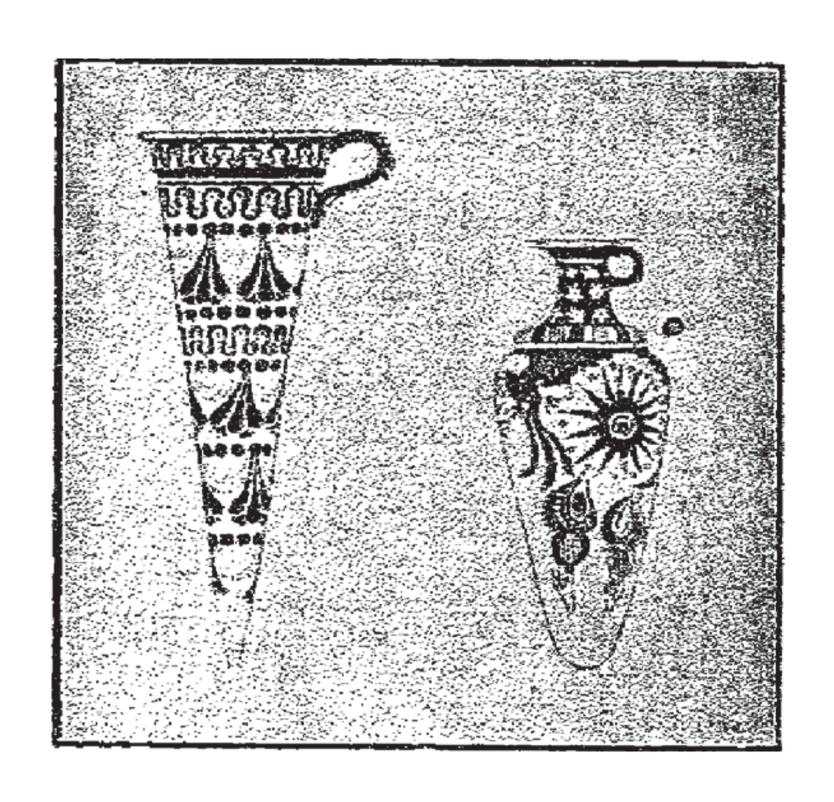
(شكل 15) أواني كريتية "كامارس"



(شكل 16) إناء من العصر المينوني المتوسط



(شكل 17 "أ") إناء من العصر المينوني الحديث

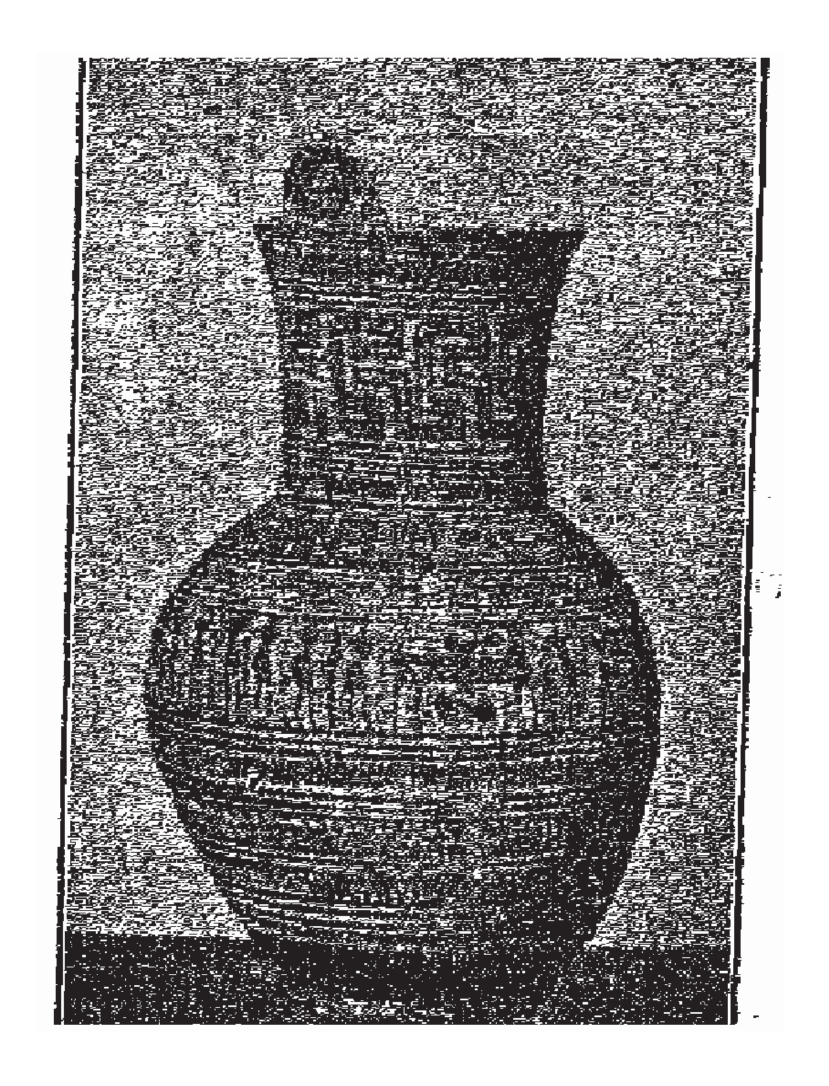


(شكل 17 "ب) إناءان من العصر المنيوني الحديث

والواضح أن مثل هذا التقسيم العام قد ثبتت فائدته الكبرى للحفارين والباحثين، إذ يمدهم بقواعد واضحة لتقدير أعمار الطبقات الأرضية وصلتها بعضها ببعض ولكي تكون دراسة هذا الموضوع ذات ثمرة حقيقية لابد وأن تقترن بها خبرة فعلية بنماذج بارزة من جميع الأقسام، ولعل متحفي كنديا وأثينا أفضل مكان للدرس والحصول على هذه الخبرة. على أنه يمكن الإحاطة بالمميزات الرئيسية للأواني من منتخبات الشقف والنماذج المرتبة في متحف أكسفورد، والمتحف البريطاني وغيرهما بدون احتياج إلى زيارة أقاليم بحر إيجه نفسها.

العصر الهندسي

إذا تتبعنا اضمحلال المدنية المينونية والميسنينية رأينا عناصر جديدة للزخرفة متدخلة في فخار بلاد اليونان وتختص هذه العناصر بما يسمى الطراز الهندسي بأضيق معانيه. ويظهر أن الانتقال كان تدريجياً، إذ كثيراً ما عُثر في كريت وبلاد اليونان على قطع فخارية من العصر الميسيني المتأخر والهندسي القديم جنباً إلى جنب. ولا يزال العلماء غير متفقين بخصوص منشأ الطراز الهندسي. وهناك نظريتان رئيسيتان: تقول الأولى منهما بأنه أدخل مع الغزاة من الدوريين (نسبة إلى دوريا) حوالي 1000 ق.م؛ بينما تقول الثانية بأنه يمثل أحياء طراز هندسي سابق طغى عليه الطراز الميسيني زمناً. وقد عُثر على هذا الفخار الهندسي في كثير من الجهات، وبخاصة في أكروبوليس أثينا، والجبانة الواقعة خارج بوابة "ديبيلون **Dipylon**"، ولذا يعرف عادة باسم فخار ديبيلون. (انظر شكل 18)، وكثيراً ما يشمل



(شكل 18) آنية من الطراز الهندسي- ديبيلون

أواني ضـخمة كانـت توضـع تـذكاراً فـوق المقـابر أو تـدفن بـداخلها، وليـست موضـوعات الزخرفيـة فيـه محـصورة في أشـكال مـصطلح عليهـا كالمفـاتيح، والحلزونـات المـسطحة أو التعـاريج، وكالـدوائر المتراكـزة المتـصل

بعضها ببعض بخطوط متماسة، بل تشمل كذلك طيوراً مائيـة وغزلانـاً وغيرهـا من الحيوانات. وتحتوي أكثر النماذج إتقاناً على أشكال خيول وأناس، ومواكـب جنازية عظيمة ورقص، ومعارك بحرية. وقد وصلت صناعة الفخار الهندسي إلى أقصى درجات النشاط حوالي القرنين التاسع والثامن قبل الميلاد، وقد تخللتـه في أدواره المتأخرة تأثيرات صبغته بصبغة شرقية في كل منطقة وُجد فيها لاسيما في أتيكا وبوشيا، كما تخللت الطراز المـسمى مـا قبـل الكـورنتي الـذي ذاع ذيوعـاً كبيراً في الأواني الصغيرة الدقيقة الصنع، وقد عثر منذ عهد قريب على الكثير من هذا الطراز في معبد هـيرا بجهـة "أرجـوس **Argos**"، وفي كورنتـة ومـا جاورهـا، وهو يذكرنا مـن حيـث لـون الأواني وأشـكالها بـالأنواع الميـسينية المتـأخرة، ولا يستبعد أن يكون قد تطور منها ما أدخل عليها من العناصر الهندسية.

الأواني ذات المسحة الشرقية

ينقسم الطراز ذو المسحة الشرقية الذي كان شائعاً حوالي القرنين السابع والسادس قبل الميلاد إلى قسمين رئيسيين: الدوري أو الكورنتي، والإيوني أو الرودي، وكان طراز القسم الأول منتشراً بوجه خاص في بلاد اليونان، أما طراز القسم الثاني فكان ذائعاً بآسيا الصغرى (انظر شكل 19)، وعلى العموم فإن أشكال



(شكل 19) إناء رودي

الخزف الكورنتي أكثر اندماجاً، وزخارفه أكثر ازدحاماً وإيجازاً، وقد أظهر الفنان فيها ميلا إلى بيان التفاصيل بخطوط محفورة، أما زخارف الخزف الرودي، أو الأسيوي فأكثر حرية وتنوعاً، ويظهر فيها الميل إلى الاكتفاء بالخطوط التي تحدد الرسوم. على أن زخرفة الأواني الكبيرة في كلا النوعين على السواء قوامها أفاريز مرسوم بعضها فوق بعض. ويرى على أقدم النماذج بوجه خاص أفاريز رسمت بداخلها حيوانات حقيقية أو خيالية، ووعول، وثيران، وسباع، وفهود، وطيور، وأشكال لأبي الهول، وغريفونات، وغيرها من الحيوانات ذات الأشكال المختلطة. وقد صوّر على نماذج العصور المتأخرة أشكال بشرية إما لأغراض زخرفية بحتة، أو لتمثيل مناظر قتال معينة، أو قصص خرافية. وقد تطوّر الطرازان بشكل ملائم لطبيعة كل منهما. وكانت مدارس التصوير العديدة في إيونيا تعمل على إخراج نماذج جميلة الزخرف وأشكال مرسومة بحرية مما امتازت به صناعات ميليتس، ورودس، وقد وُجدت في "كلازوميني **Clazomenae**" توابيت كبيرة من الفخار مثلت على بعضها معارك تاريخية، وأجملها معروض الآن في المتحف البريطاني، واستمر هذا الطراز مستعملاً مع شيء من التأثير المصري في الفخار الذي عُثر عليه في مدينة "دافني **Daphnae**" بالدلتا، حيث أنزل الملك يسمتيك جنوده المرتزقة من الإيونيين، وقد هجرت هذه المستعمرة بعد سنة 564 ق.م. بعد أن أمر الملك أمازيس بنقل اليونان إلى مدينة نقراطيس، ولذا فإن ما وُجد هناك من الفخار المتنوع الطراز، لابد وأن يكون من أواخر القرن السابع أو أوائل القرن السادس. وقد نشأ في نقراطيس أيضاً طراز خاص من الأواني ذات الصور

الملونة وهو منقول عن طراز ميليتس ورودس. وقد عُثر على كميات هائلة مـن هذا الفخار في المعابد التي اجتاحها الفرس سنة 526 ق.م. وعلى ذلك فلابد أنه يرجع إلى الربع الثالث من القرن السادس. وتمدنا مثل هذه الفروض التاريخيـة بأسانيد قيمة يعتمد عليها في تعيين تاريخ أنواع الأواني المختلفة، سـواء في ذلـك ما صنع منها في "دافني **Daphnae**" ونقراطيس أو ما يشبهها أو وجد معها.

طرز الأواني اليونانية

وفضلاً عن الأواني الكورنتية التي هي أكثر عدداً وأعظم انتشاراً من غيرها فقد كان يصنع في الأراضي اليونانية الأصلية أنواع أخرى خاصة، منها الكلسيدية وهي مشهورة بأشكالها المعدنية ورسومها الغريبة الجريئة، ثم الأتيكية أو الأثينية، وتمتاز هذه الأواني، وكذا الكورنتية المتأخرة، بطراز ذي زخارف تتألف من صور سوداء على أرضية حمراء قاتمة، وقد رسمت الحدود الخارجية للصورة وحفرت جميع التفاصيل، ثم أضيفت هنا وهناك ألوان بيضاء وأرجوانية؛ ويسمى هذا الطراز بالأواني ذات الصور السوداء، وقد شاع استعمالها في جميع أنحاء البحر الأبيض المتوسط، وكانت تصدر بكميات هائلة إلى إيطاليا وغيرها، وقد عُثر على كثير منها مدفوناً في القبور الأترسكية، ولذا ظل المشتغلون بالآثار أكثر من قرن يطلقون عليها، وكذا على الأواني ذات الصور الحمراء التي أعقبتها، اسم الأواني الأترسكية؛ وكانت النماذج ذات الصور السوداء منتشرة في أوائل القرن السادس قبل الميلاد. وهناك نوع آخر من الأواني، هو الطراز الإسبرطي الذي تطور مستقلاً إلى حد ما. ويمكننا الآن أن نتتبع الفخار اللاكوني في مراحل النمو والاضمحلال التي اجتازها من القرن السابع إلى الرابع قبل الميلاد، ويرجع الفضل في ذلك إلى تسجيل طبقات الشقف بمعبد "أرتميس أرتيا **Artemes Orthia**" تسجيلاً دقيقاً، وأجمل أواني هذا الطراز ذات سطح أبيض بديع وزخارف رائعة، ويرجع تاريخها إلى القرن السادس، والمناظر الممثلة عليه من الطراز ذي الصور السوداء، وعلى العموم فقد

كان العلماء يظنون أن المناظر الممثلة على هذه الأواني من أصل سيريني ولكن الحقيقة غير ذلك نظراً لاستكشافات أسبارطة، على أنه يحتمل أن بعض هذه الأواني قد قام بصنعها فخاريون نقلوا تقاليد لاكونيا إلى "سيريني **Cyrene**".

وفي القرن السادس بدأ حي صانعي الفخار في أثينا "سراميكوس **Ceramicus**" يحتكر السوق الإيطالية ويزحزح منافسيه الكورنتيين وغيرهم من الميدان. ومن سنة 550 ق.م. وما بعدها أصبح تاريخ التصوير على الأواني الأتيكية هو تاريخ التصوير على الأواني عامة، وقد أصبحت دراسة تاريخ التصوير في القرنين التاليين دقيقة جدا، إذ قد اعتاد الفخاريون والمصورون أن يوقعوا بإمضاءاتهم على كثير من أجمل أوانيهم، وقد رتبت الأواني أولاً حسب هذه الإمضاءات، ثم ضمت أخرى إليها بالمقارنة حتى أصبح في الإمكان تعيين تاريخ عدد كبير جدا منها، بل ومعرفة صانعها الأصلي.

وهناك بعض تغييرات عامة يمكن ملاحظتها، وكانت أجمل أواني أتيكا ذات الصور السوداء عليها مناظر جريئة وتفاصيل في منتهى الإتقان، وكلها محفورة حفراً يكاد يشبه الصياغة إبداعاً (انظر شكل 20). وهناك نماذج عليها صور تتفاوت جودة واتقانا، وأخرى رُسمت عليها



(شكل 20) إناء ذو رسوم سوداء

الصور بإهمال. وحوالي الربع الأخير من القرن السادس حصل انقلاب في تصميم التصوير على الأواني، فبعد أن كانت ترسم حدود الصورة على أرضية من الخزف زاهية اللون، أصبحت الصورة ترسم رسماً تخطيطياً ويظلل حولها باللون الأسود، ثم توضح جميع التفاصيل والعلامات الداخلية بواسطة خطوط دقيقة ترسم "بالفرشة"، بل كثيراً ما ترسم رسما بارزاً على السطح. وقد مهر المصورون في نقش مثل هذه الأواني ذات الصور الحمراء، وكانوا يرسمون بسهولة وثقة لم يفقهم فيهما أحد (انظر شكل 21). وقد أخطأ العلماء الأوائل في تعيين التاريخ الحقيقي



(شكل 21) إناء ذو صور حمراء- من عمل "بريجس Brygos"، ممثل عليه نهب تروادة

لهاتين الطريقتين المختلفتين، إذ اعتقدوا خطأ أن أجمل تصوير على الأواني لابد أن يكون بوجه التقريب من نفس التاريخ الذي ظهرت فيه أبدع أنواع تماثيل البارثينون. على أن بعض المحن التي انتابت البلاد أفادت

الأبحاث الحديثة مرة أخرى، إذ عُثر في الأنقاض التي دفنت في الأكروبوليس بعد نهب الفرس لأثينا وتدميرها على أوان تحمل إمضاءات مشاهير المصورين الذين أخرجوا أبدع النماذج ذات الصور الحمراء؛ فلابد إذاً أن تكون هذه الصناعة قد بلغت أوج عظمتها قبل سنة 480 ق.م. ويرجح أنها نشأت قبل ذلك بنصف قرن، وأخذ التصوير على الأواني الأتيكية يتطور بعد هذا العصر، غير أنه لم يتقدم إلا قليلاً. وكان للمصور "بولجنوتس **Polygnotus**" الذي وفد على أثينا بعد غزو الفرس مباشرة تأثير كبير. إذ قام بتصوير عدة صور شهيرة على الجص تمثل مناظر تاريخية وخرافية. ويشاهد في بعض المناظر المصورة على أواني من ذلك العصر تقليد رسومه البسيطة الرائعة، وطريقة توزيع الصور على سطح كأنه غير مستو مما كان له الفضل في إعطائنا فكرة عن أسلوب هذا المصور.

وفي أوائل هذا القرن عمد المصورون إلى أسلوب أكثر نضارة وبهجة. ومن الأواني التي ظلت تصنع طوال القرن الخامس قبل الميلاد أواني المروخ الأتيكية التي كانت تُدفن مع الموتى، وكان عليها صور متعددة الألوان رُسمت على أرضية بيضاء، وهي لذلك تمدنا بمعلومات عن فن التصوير على الجص والألواح، الذي كان متبعا إذ ذاك (انظر شكل 22)، أكثر مما يستمده الباحثون من الأواني ذات الصور الحمراء.



(شكل 22) أواني مروخ أتيكية بيضاء

وفي القرن الرابع فقدت أثينا تفوقها ومجدها في فن التصوير على الأواني، لكنها ظلت تخرج لأسواق البلاد البربرية ولاسيما بلاد القرم أواني ذات زخارف ملونة ومذهبة. والظاهر أن سكان هذه الأقاليم نجحوا أحياناً في تقليد الأواني المستوردة ونقشوا عليها موضوعات سكيذية. وفي ذلك الوقت أخذ سكان إيطاليا الجنوبية يصنعون أواني لأنفسهم استعاضوا بها عما كانوا يستوردونه منها؛ ففي مدينة "تارنتم **Tarentum**" بوجه خاص

صنعت أواني ضخمة فيها شيء من التكلف، مثلت عليها مناظر شيقة مأخوذة من الروايات التمثيلية المؤثرة، أو من العالم السفلي. وكانت هناك عدة أنواع أخرى من الأواني الإيطالية، كالإيونية، واللوكانية، والكامبانية، وقد ظلت تصنع حتى الفتح الروماني.

هذا مجمل تاريخ التصوير على الأواني في عهد اليونان، وقد بينا بإسهاب كيف أن مثل هذه السلسلة من بينا بإسهاب مع مقارنتها بالحوادث التاريخية من وقت إلى آخر، تمد المنقبين والباحثين بمفاتيح وأدلة يتلو بعضها بعضاً باستمرار. ولكي نحافظ عليها ونفهمها حق الفهم يجب تسجيلها تسجيلا دقيقا في جميع الحفائر؛ فمثلاً إن كانت التربة التي دُفنت فيها الآثار قد تكونت من تراكم الأتربة تراكما تدريجياً وجب نقلها طبقة طبقة وتسجيلها، وإذا كانت الآثار دُفنت نتيجة تخريب أو حادث مفاجئ، فلابد من مراعاة هذه الأحوال بدقة، وإذا أُجريت الحفائر في جبانة ما فلابد من المحافظة على محتويات كل مقبرة على حدة وتدوين مواقعها بالنسبة إلى بعضها.

صيانة الأواني وترميمها

كان كل مجهودنا إلى هذه اللحظة موجهاً نحو دراسة الفخار اليوناني من الناحية الفنية والصناعية، وبخاصة من جهة الفروض التاريخية التي تمدنا بها، ومن هذه الوجهة قد تمدنا أحقر شقفة بمعلومات قيمة يعتمد عليها كالتي يمدنا بها إناء كامل فريد أبرزه أمهر المصورين على الأواني. وتعتبر المواضيع المصورة على الأواني ميداناً هاماً للدراسة قلما ينضب معينه، وهي مستمدة من أعمال الآلهة والأبطال والمناظر الخرافية إلى أتفه تفاصيل الحياة اليومية؛ غير أنه يحسن الاحتياط بعض الشيء قبل اتخاذ هذا المستند قاعة للبحث عن كيفية تمثيل اليونان لأنفسهم كل هذه المواضيع. وتاريخ صيانة الأواني اليونانية وحالتها الحاضرة يشبهان في صورة مصغرة تاريخ صيانة التماثيل اليونانية. ففي القرن الثامن عشر كانت الأواني تستخرج من المقابر بكميات كبيرة، ولاسيما في أتروريا؛ وبناء على ذلك كانت تسمى عادة بالأواني الأترورية. وكان غواة الآثار من الأغنياء يسعون للحصول عليها، إما لمجرد الزخرفة أو لأنها قطع فنية جميلة في حد ذاتها، إلا أنها بقيت كلها تقريباً ضمن المجموعات الخاصة التي كان يمتلكها الأفراد، وفي هذه الحالات لم تكن الأواني المكسورة أو قطع الفخار لتستلفت النظر إلا قليلاً. وقد بقيت أوانٍ كثيرة سليمة لم يصبها تلف ما، ويرجع الفضل في ذلك إل متانة بناء المقابر؛ بينما تهشمت أخرى وفُقدت أجزاء منها، وكان هذا ميدان آخر لمن يقومون بإصلاح التحف الفنية. وكان الترميم يدل أحياناً على مهارة وفهم، وأحياناً أخرى على جهل وعدم

تمييز، ولا شك أن إعادة شكل إناء ما فُقد منه أجزاء هامة أمر يحتاج إلى مهارة وصبر؛ على أن هذا الترميم عمل مرغوب فيه ولاسيما إذا كان في الاستطاعة تمييز الأجزاء الجديدة من القديمة بملاحظ اختلاف في اللون.

أما ترميم الرسوم أو المناظر فمسألة أخرى، وربما كان باعثاً على التضليل، مثال ذلك: أنه كان على إناء من مجموعة "ليك **Leake**" بمدينة كيمبردج منظر يمثل "يليسس **Ulysses**" ورفيقاً له يدخل عصا في عين "بوليفيمس **Polyphemus**" فلما نظف الإناء بمهارة زالت العصا، ولم يبق غير محاربين يهاجمان بالحراب جباراً مضطجعاً، ويرجح أنهما "هرقل **Heracles**" و"تلامن **Telamon**" يهاجمان "ألكيونيوس **Alcyoneus**"، وقد استعير منظر السيكلوبيين من إناء آخر بالمتحف البريطاني. هذا مثال بسيط تافه يوضح لنا أخطاء الترميم، ومن السهل سرد عدة أمثلة من هذا النوع لكي نثبت أن المناظر الظاهرة الآن على بعض الأواني إنما هي مسخ مضحك للمناظر الأصلية. ولم يكن عمل المرمم الضار قاصراً على تغيير وضع المناظر أو الإضافة إليها، فإنه إذا وُجدت بعض الأواني مكسورة قطعاً عدة وأريد لصقها بعضها ببعض نحتت أحياناً نقط الاتصال بتلك القطع ثم ملئ الفراغ بالملاط أو بأي مادة أخرى، ثم غطى الكل بطبقة كثيفة من الصباغ تكاد تشبه في لونها الخزف الأحمر أو الأسود الذي كان مستعملاً في الأواني الأصلية، وذلك لإخفاء المعالم الدالة على أن الأواني كانت مكسورة ثم لُصقت أجزاؤها. وقد قام بعض الإخصائيين بفحص وتنظيف معظم أواني المجموعات الكبرى حتى ظهرت الأجزاء القديمة، على

أنه لا تزال توجد عدة أوانٍ لن يثبت قدمها إذا فحصت، أو يتضح أن القديم منها ليس إلا جزءاً صغيراً.

وقد ظلت الأواني اليونانية زمناً طويلاً كالتماثيل اليونانية لا يستطيع الوصول إليها إلا قليل من الناس، وقد أصبحت دراستها علميا ميسورة الآن لكل باحث، بعد أن نقلت مجموعات كبيرة منها إلى المتاحف العامة. وقد حصلت الأمة البريطانية على مجموعة أواني هاملتن سنة 1772 ثم أُضيفت إليها مجموعات أخرى فيما بعد. ولم يقتن متحف اللوفر مجموعة "كامبانا **Campana**" الكبرى إلا في سنة 1861. وتوجد الآن في أهم متاحف أوروبا وأمريكا مجموعات جميلة من الأواني وقد نشرت المباحث العلمية عن معظمها، وقد عرض على بساط البحث حديثا مشروع دولي عظيم الشأن يرمي إلى نشر جميع المعلومات الخاصة بالأواني بطريقة نظامية، والهمة مبذولة الآن لتنفيذه بسرعة.

الموضوعات المصورة على الأواني اليونانية

لقد اجتذبت موضوعات الصور الممثلة على الأواني، وكذا تفسيرها كثيراً من أنظار العلماء، وقديما انتشرت تفسيرات خيالية ومحاولات لإيجاد علاقة بين الأواني اليونانية وبين الغوامض الدينية، ولا شك أن بعض هذه الأواني قد حافظ على صور من الديانة والحياة اليونانية ليست مسجلة بطريقة أخرى؛ على أن الأساطير والخرافات نفسها أصبحت في السنين الحديثة دراسات علمية يستعان في تفهمها بالمقارنة.

وجدير بنا أن نشير إلى أكثر الموضوعات شيوعاً، ففي بعض الأحوال تكون هذه الموضوعات موضحة للمعلومات التي نصل إليها من كتب الأدب أو مثبتة لها، وفي أحوال أخرى تكون متممة أو معدلة لها، وقد تكون مشتقة في بعض الأحيان من مناظر الخرافات أو الطقوس الدينية التي لا تكون محفوظة في مصدر آخر؛ وإذا كانت مصدراً لقصة معروفة، فإنها في الغالب لا توضح الأصل فحسب، بل تعطي القصة تفسيراً تقليدياً مستقلا.

وهناك ميزة يغلب وجودها وهي الميل إلى سرد أكثر ما يمكن من القصة في منظر واحد؛ ولا يكون ذلك بتكرار الأشكال والأشخاص في مواقف وأطوار متتالية بل بطريقة تسمى أحياناً الطريقة الإجمالية الشاملة، وذلك بضم عدة حوادث دون أن تراعى وحدة المكان أو الزمن مراعاة

تامة؛ مثال ذلك ما نراه في المناظر التي تمثل نهب تروادة؛ وكانت حوادثها المختلفة معروفة تمام المعرفة. ومنها أن "نيوبتوليمس **Neoptolemos**" ذبح "بريام **Priam**" عند المذبح في القصر، كما قتل "أستياناكس **Astyanax**" بقذفه من الأسوار. إلا أن صورة نيوبتوليمس لا تظهر إلا مرة واحدة فقط؛ ويرى وهو يقذف بالطفل إلى المذبح حيث يجلس بريام، بدل أن يقذفه فوق الأسوار، وهناك أشكال تفصيلية مختلفة لهذا المنظر، غير أن الجمع بين الحادثتين المفجعتين أصبح من التقاليد الثابتة في تصوير الأواني، وإن كان لا يظهر في أي رواية أدبية للقصة.

وإذا أُريد ملء الفراغ على الإناء أُضيف إلى الصورة قصص أخرى حسب مقتضيات الأحوال، وذلك إما لمجرد الميل إلى ملء الفراغ أو إشباعاً لأهواء المصور. مثال ذلك جذب "أجاكس **Ajax**" "لكساندر **Cassandral**" عن تمثال أثينا، والتجاء نساء تروادة إلى نفس التمثال وهرب "أيناس **Aeneas**" وهو يحمل والده على كتفيه ويقود طفله، وإنقاذ "أيثرا **Aethra**" بيد أحفادها، وهذه المناظر ليست متكررة بترتيب تقليدي خاص، وإنما اختارها مصور الآنية ونظمها بما يلائم أغراضه، أو لموازنة مناظره.

وقد تمثل الآلهة على الأواني اليونانية؛ تارة مفردة أو مجموعة، وتارة مشتركة في بعض المناظر أو الأعمال، وهناك في بعض الأحيان مجموعات تشمل أهم الآلهة مرسومة في العادة أزواجاً أزواجاً، ولم تكن هناك قاعدة للاختيار متفق عليها. فقد تمثل هذه الآلهة في وليمة على جبل "أولميس

Olymyus" وتكثر هـذه المجموعـات بوجـه خـاص عنـدما يـراد تمثيـل إحـدى الحوادث الكبرى: كتقديم هرقل وزواجه "بهيبي **Hebe**" بعد تأليهـه، أو عـودة "هفيـستس **Hephaestus**" لمـا أرجعـه "ديونيـسس **Dionysus**" و"سـاتيراته **Satyrs**"، وكذلك يُصور ميلاد الإلهة أثينا من رأس زيوس في حـضرة آلهـة أُخـر، وكذا محاربتها "لبوزيدن **Poseidon**" من أجل أرض (أتيكا) كما أنها تُمثل كثـيراً وهي تساعد الأبطال في أعمالهم المجيدة المختلفة.

ومـن منـاظر المعـارك التـي تـشترك فيهـا جميـع الآلهـة معركـة الآلهـة والجبابرة، كما نـرى كثـيراً صـور معـارك فرديـة منفـصلة بـين الآلهـة المختلفـة والجبابرة.

وكثيراً ما نرى الخرافات المتعلقة بإبللو وأرتميس ممثلة عـلى الأواني، مـن ذلك: إبللو ينقذ أُمـه مـن الجبـار "تتيـوس **Tityos**" ويقتلـه، وإبللـو وأرتمـيس يقتلان أطفال "نيوبي **Niobe**" مدفوعين إلى ذلك بتحريض أمهما (ليتو **Leto** أم ابللـو وأرتمـيس) ويلـتقط "مارسـياس **Marsyas**" الزمـارة التـي اخترعتهـا أثينـا ويستدعي ابللو إلى مباراة موسيقية، ولكنه يُهزم ويُسلخ جـزاء اغـتراره بنفـسه، ونرى أيضاً كيف باغت "أكتيون **Acteon**" "أرتميس **Artemis**" وهـي تـستحم فأطلقت عليه كلاب صيده، كما نرى استرجاع ابللو ماشيته التي سرقهـا الطفـل "هرميز **Hermes**".

وربما كان من أعم المواضيع التي تمثل على الأواني بأشكال لا حصر لها ذلك المنظر الذي يمثل ديونيسس مع زمرة من ساتيراته "ومينادداته **Maenads**".

كما استمد المصور كذلك عدة موضوعات من خرافة "ديميتر **Demeter**"، و"برسفوني **Persephone**"، على أننا قلما نشاهد منظر اغتصاب "بلوتو **Pluto**" لبرسفوني؛ ولكن عودة برسفوني إلى أمها ثم إلى العالم العلوي ترى ممثلة بعدة أساليب مختلفة. فأحياناً تُرى برسفوني خارجة من الأرض أو من مغارة وفي حراستها هرميز كرسول ومرشد، وترى أيضاً في منظر غريب يرحب القوم بعودتها أو يحيط بها ساتيرات، أو فلاحون يحملون المطارق- والظاهر أن ذلك من بقايا تقاليد بعض الأعياد الريفية، وفي رسم يطلق على برسفوني اسم "باندورا **Pandora**" ويستقبلها "إبمتيس **Epimetheus**".

وقد مثل ميلاد "بلوتس **Plutus**" على بعض الأواني التي صورت عليها آلهة وأبطال "اليوزينية **Eleusinian**".

وهناك مجموعة من الأواني الكبيرة الفاخرة التي مثل عليها العالم السفلي، صنع معظمها في تارنتم بجنوبي إيطاليا. ففي الوسط يرى "هاديس **Hades**" و"برسفوني **Persephone**" داخل قصر أوناووس يحيط بهما آلهة أخر من عالم الموتى وهي الثلاثة قضاة: "مينوس **Minos**" و"إياكوس **Aeacus**" و"رادامانتس **Rhadamanthus**" ثم "أرفيوس **Arpheus**"،

و"يريديـسي **Eurydice**"، و"ميـديا **Medea**" وأطفالهـا، و"تـسيوس **Theseus**" و"بريتـوس **Pirithous**"، وكـذا المـذنبان الكبـيران "سيـسيفوس **Sisyphus**"، و"تنتالس **Tantalus**" تعذبهما آلهـات المـوت والنقمـة، وأحيانـاً يظهـر بيـنهم هرقل يجر "سربيروس **Cerberus**".

وكان المصور على الأواني اليونانية يستمد كذلك موضـوعاته مـن المنـاظر المأخوذة من حياة الأبطال وجلائل أعمالهم، وربما كانت أعمال هرقل أكثر هذه المناظر شيوعاً، وقد مثلت له أعـمال ومخـاطرات أخـرى كثـيرة خـلاف الاثنتـي عشرة المشهورة التي يوجد لكل منها أكثر من روايـة واحـدة معـترف بهـا، مـن ذلك: زيارة هرقل لمصر وقهره "بوزيريس **Pusiris**" وذبحه الجبـارين "أنتيـيس **Antaeus**" و"ألكيونيـوس **Alcyoneus**". هـذا فـضلاً عـن اشـتراكه بانتظـام في القتال بين الآلهة والجبابرة، وفضلاً عن حربه مـع "سـكنوس **Cycnos**"، و"آرس **Ares**"، تلك الحرب التي يصعب تمييزهـا عـن قتـال بـين الآلهـة والجبـابرة. إذ تشترك معظم الآلهة في صفوف الجانبين حتـى يـأتي زيـوس ويفـصل المتقـاتلين، وكذا نزاعه مع "تـريتن **Triton**"، و"أشـلوس **Achelous**" إلـه النهـر، وفي هـذا النزاع الأخير تم له النصر وكسب "ديانيرا **Deianira**" واتخذها زوجة لـه، وقـد خلصها بعد ذلك من القنطورس المسمى "نسوس **Nessus**"، وقام أيضا بمحاربة القناطرة، والأمازونـات، وخلـص "برومثيـوس **Prometheus**" مـن قيـوده عـلى جبال القوقاز، بعد أن ذبح العقاب الذي عذبه. وعـلى إحـدى الأواني الإيطاليـة المتأخر منظر يمثل جنونه كما ورد في روايـة "بريبيـديز **Euripidis**" التمثيليـة،

وعلى كل حال فليس الذي ذكرناه إلا نخبة من مجموع المخاطرات المختلفة التي لعب فيها هرقل دور البطل.

وقد قام نسيوس أيضاً- ولاسيما في أثينا- بسلسلة أخرى من أعمال الأبطال اشتهرت وذاع أمرها، أهمها سياحته من "ترويزن **Troeyzen**" إلى أثينا. ومن الذين لقوا على يد نسيوس قصاصاً عادلا صاحب الدبوس، ومقدس الصنوبر، والخنزير، والمصارع "كركيون **Kerkyon**" و"سيرون **Sciron**" الذي كان يقذف بالسائحين من فوق الصخور المسماة باسمه، و"بركرستس **Procrustes**" الذي كان يقطعهم إرباً ليكونوا فراشاً له. على أن أهم أعمال نسيوس هي ذبح "المينوتور **Minotaur**" في "التيه **Labyrinth**". وذلك بعد أن انضم طوعا إلى جزية الأطفال الذين كانوا يرسلون من أثينا إلى كريت جزية سنوية (ليفترسهم المينوتور)، وهناك أيضاً مناظر تمثل زيارته لمأوى "أمفتريت **Amphitrite**" تحت البحر إجابة لتحدي "مينوس **Menos**" له، ومناظر أخرى تمثل استلامه الخيط من "أريادني **Ariadne**" ليرشده في التيه، وتمثل هجرانه إياها في "ناكسوس **Naxos**".

وكان نسيوس قبل كل شيء بطلاً أتيكياً، ولكن مصوري أتيكا قاموا بتصوير عدة قصص أخرى، وكان من أحبها إليهم قصة "برسيوس **Perseus**". فنرى مثلاً "دانايي **Dannee**" وهي تتلقى شؤبوبا من الذهب، ثم نراها توضع في الصندوق وتلقى في البحر، كما نرى كثيراً من التفاصيل الخاصة ببحث برسيوس عن الجورجون "مدوسا **Medusa**"

وذبحها، ومن المواضيع المألوفة، ولاسيما على أقدم الأواني، هرب هذا البطل بحراً ومطاردة الجورجونيتين الآخرتين له، ثم إنقاذ أندروميدا من وحش البحر، والعودة إلى الوطن. وتحويل "بوليدكتيز **Polydectes**" إلى حجر بواسطة الرأس المشئوم.

ومن الحملات المشهورة حملة "جيسون **Jason**" ونواتي "سفينة أرجو **Argo Nauts**" لاسترداد الفراء الذهبية، وقد استلهم المصورون عدة مواضيع من هذه القصة. منها: إنقاذ "فنيوس **Phineus**" من "الهاربيات **Harpies**" بواسطة أبناء ريح الشمال، ومساعدة "ميديا **Medea**" لجيسون في التغلب على التين، ومخاطراتها بعد هربها إلى بلاد اليونان مع جيسون وقتلها الرجل البرنزي "تالوس **Talus**" الذي كان يدافع عن شواطئ كريت، وخداعها لبنات "بلياس **Pelias**"، وأخيراً شجارها مع جيسون وذبحها أولادها، كما ورد في رواية يربيديز التمثيلية.

ولا ترى قصص طيبة ممثلة كثيراً على الأواني الأتيكية، وقد يرجع ذلك إلى أن أواصر المودة لم تكن معقودة بين طيبة وأثينا، ويرى "يديبس **Oedipus**" وأبو الهول على إناء إيوني.

على أن قصة السبعة ضد طيبة (سبعة الأبطال الذين حاربوا طيبة وهلكوا في القتال إلا واحداً) أوحت بصورة غريبة عن رشاء "أرفيلي **Eriphyle**" وقد أغراها بولينسز **Polynices**" بعقد "هارمونيا **Harmonia**"، وكذلك مثل على إحدى الأواني الكورنتية رحيل زوجها

"أمفياروس **Amphiarous**"، ويقص العقد الذي بـين يـديها قـصة خيانتهـا. أمـا منــاظر ديونيــسس فـلا تتــصل بطيبــة بوجــه خــاص إلا في حالــة "بنثيــوس **Pentheus**".

ومن السهل الإشارة إلى عدد غير محدود من هذه القصص المتنوعة التي لا يـرد ذكرهـا في الأدب إلا عرضـاً، ولكـن كفـى مـا أوردنـاه دلـيلا عـلى اتـساع مجموعة الموضوعات التي كان المصورون ينتخبون منها ما شاءوا.

ولدينا فوق ما ذكر جميع الأواني التـي مثلـت عليهـا قـصة تـروادة كـما روتها قصائد الأبطال، وبخاصة "الإلياذة **Iliad**"، و"الأودوسيا **Odyssey**"، وتبدأ بالقبض على إلهة البحر "ثتيس **Thetis**"، ووليمة الـزواج التـي وقـع في أثنائهـا النزاع بين "هيرا **Hera**" وأثينا وأفروديتي، وما تبـع ذلـك مـن تحكـيم "بـاريس **Paris**"، ويرى هذا المنظر متكرراً باستمرار في نماذج متعـددة. يـلي ذلـك فـرار "هلين **Helen**" مع باريس.

وقد استلهم المصورون من الإلياذة كثيراً من المنـاظر. إلا أنـه لا يمكـن تحقيق ذاتيتها تماماً بغض النظر عما أضيف من الأسماء؛ لأن مناظر المعارك متشابهة. وفي الغالب لا نرى سوى صور منفردة، أو صور جماعـات صـغيرة مـن الأبطـال: "كأشـللس **Achilles**"، وأجـاكس، وهــما يلعبـان الـداما، أو أشـــللس يـــضمد جـــرح "بتروكلـــوس **Patroclus**" أو افـــتراق "هكتـــور **Hector**"، وأجـاكس بعـد عـراكهما معـاً منفـردين. ومـن المنـاظر الممثلـة بوضوح تام نهب "دولون **Dolon**" والوفد الذي أرسله اليونان إلى أشـللس،

ومهاجمة السفن، وكذا النوم والموت يختطفـان جثـة "سـاربيدن **Sarpedon**"، على أن المبارزة النهائية بين إشلس وهكتور لا يمكن تمييزهـا إلا بالأسـماء التـي ذكرت في الصور، إذ أن المصور لم يتبع تفاصيل قصة هرمـر. ومـما يزيـد القـصة تحريكا للعواطف جـر جثـة هكتـور، وزيـارة "بريـام **Priam**" لأشـللس بقـصد اسـتردادها، وهنـاك منـاظر مثـل فيهـا هكتـور و"أنـدروماكي **Andromache**" منفردين أو مع غيرهما من الترواديين.

أما قصة الأودسيا فأسهل من الإلياذة في التصوير، ويرجع ذلـك إلى تنـوع القصص واختلافها. ومـن المنـاظر البـارزة التـي يجـدر ذكرهـا: المخـاطرات مـع الجبـابرة الـسيكلوبيين، والـساحرة "سرسي **Circe**"، و"بنـات البحـر **Sirens**" وزيارة أقاليم المـوتى لاستـشارة "تيرسـياس **Tiresias**"، وكـذلك مقابلـة "نوزيكـا **Nausica**"، ومنـسج "بنلـوبي **Penelope**"، وتعـرف المربيـة القديمـة "أنتكلييـا **Anticleia**" على ربيبها أودسـيوس، وذبـح الـذين كـانوا يريـدون زواج امرأتـه بنلوبي.

وقد صورت على الأواني مناظر تاريخية، لاسيما ما كاد منها يصبح خرافيـاً محضاً. مثال ذلك تمثيل "كروسس **Croesus**" جالساً على عرمة وقوده الجنازي مما لا يتفق تماماً مع قصة هيردوت أو "باكيليديز **Bacchylides**".

وقـد مثـل عـلى الأواني كـذلك منـاظر المعـارك بـين اليونـانيين والفـرس. ويعتبر إناء نابولي أعظم مثـال للمنـاظر التاريخيـة الخياليـة، وقـد مثـل عليـه

الملك دارا وحاشيته، وهم يستعدون لغزو بلاد اليونان، وقد صنع هـذا الإنـاء في جنوبي إيطاليا في عهد الإسكندر على الأرجـح، حيـنما كانـت الحـوادث الجاريـة تذكر الناس بزمن الحروب الفارسية القديمة.

وكان من المألوف تصوير الحياة اليومية على الأواني وتتناول المنـاظر كـل نوع من أنواع الأعمال والنشاط والـلـهو.

وكذلك لم تهمل صناعة الفخار وفنه فنرى مثلاً العمال يقطعون الصلصال من الحفر، والفخـاريين يـضعون الأواني عـلى العجلـة، والأتـون تحـرق بداخلـه الأواني، وحانوت المصور وبداخله المعلم والتلاميذ، وكلهم منهمكـون في العمـل، والأواني وهي تشحن في السفن لتصديرها، ويرى بعضها معلقاً في الحبال خشية كسره.

ومثلت الزراعة بالحرث والبذر وجمع حاصلات الزيتون والتفاح، وغيرهـا من أنواع الفاكهة. وكذا بمناظر الكـروم، ومعـاصر العنـب؛ ومـن أنـواع الحـرف والأعمال صنع الأحذية، والبيع والشراء.

وهنـاك- كـالمنتظر بـين شـعب كاليونـان- كثـير مـن الأواني ذات الرسـوم الممثلة للألعاب الرياضية، وتشمل تقريباً معظم أنواع المباراة: من جـري وقفـز ومصارعة وملاكمة، وكذا سباق العربات والخيل.

وهناك نوع من الأواني يعرف باسم قـدور باناثينـا كـان يقـدم جـائزة في عيـد باناثينـا بمدينـة أثينـا، وكانـت تمثـل عـلى إحـدى جوانـب هـذه القـدور

صورة كبيرة للإلهة أثينا، وعلى الجانب الآخر صورة المباراة التي منحت من أجلها الجائزة؛ ولا شك أن الفائزين كانوا يقدرونها حق قدرها لأنها كانت تصدر إلى جميع أنحاء البلاد اليونانية.

ومثلت على الأواني أيضاً صور المآدب، وحفلات الشراب والرقص، وكثير من أنواع الألعاب، وكذا المواكب الدينية، وحفلات الأعياد والتمرينات العسكرية، واستعراض الجيوش.

وقد صورت الطقوس الدينية على الأواني التي صنعت لتوضع في المقابر، أو لتكرس خارجها كأواني المروخ البيضاء الأثينية، وكان يصور عليها عرض الجثة تحيط بها النائحات، وكذلك موكب الجنازة، والدفن في القبر، ويقوم بذلك أحياناً صورتان تمثلان النوم والموت، ثم دنو الأحياء وقد حملوا قرابين لوضعها في القبر، هي في العادة أكاليل أو مناطق.

وقصارى القول أن المصورين على الأواني لا يكادون يتركون حادثة هامة دون تصويرها وإيضاحها أو إعطائنا معلومات قيمة عنها.

فائدة الأواني

يتساءل البعض أحياناً فيم كان يستخدم اليونانيون الأواني ذات الصور، ولعل عدم فهم الغرض منها ناشئ إلى حد ما عن أن معظم الأواني المعروضة بمتاحفنا وُجدت مدفونة في المقابر، ولا شك أن بعض الأنواع صُنع خصيصاً ليُدفن مع الموتى طبقاً للعادة المنتشرة في كثير من الأنحاء والعصور، وهي تموين الموتى بما يحتاجون إليه من الأواني والأثاث في الدار الآخرة.

ولكن كثيراً ما يرى على الأواني نفسها مناظر تدل على أنها في حالة استعمال حقيقي، أو أنها موضوعة في مكانها بالمنزل، وما كان الموتى يمدون إلا بما اعتادوا عليه في الحياة الدنيا، ولا نزاع في أن الأواني الجميلة الكبيرة الحجم كان المقصود منها أن تكون للزخرف أو للتكريس في المعابد.

وعلى كل حال فقد عُثر في أكروبوليس أثينا، ومعابد أبللو، وأفروديتي بنقراطيس على كمية هائلة من الشقف الذي يرجع تاريخه إلى جميع العصور، ونظراً لظروف التدمير والاستكشاف كان لابد من أن توجد الأواني المكرسة محطمة تحطيما كبيراً بحيث لم يبق منها سوى الشقف، وكان الغرض منها في الأصل أن تكون للاستعمال الحقيقي. على أنه بالنسبة لطلب الأواني للدفن مع الموتى كان يصنع الكثير منها بقصد تصديره إلى بلاد أتروريا وغيرها.

الأحجار الكريمة

هناك نوعان من الآثار يتصل بعضها ببعض اتصالا وثيقاً من الوجهة الفنية، وهما الجواهر والعملة. فقطعة النقود بطبيعتها هي كتلة من المعدن مسكوكة بطابع مدينة أو حاكم ما، والجواهر إما أن تكون من مواد كريمة أو نصف كريمة، وإما من أحجار صلبة أو رخوة.

وفي العصور الأولى كان الرسم المحفور بارزاً دائماً، وقد يكون غائراً حتى إذا طبع على الشمع، أو الجص أو أي مادة أخرى رخوة كان أثره بارزاً كذلك، وكان الختم في بلاد ما بين النهرين أسطواني الشكل عادة بحيث ينطبع رسمه على المادة الرخوة إذا دحرج عليها مرة واحدة، وإذا أريد تكرار الرسم دحرج الخاتم عدة مرات، وكان الختم المصري جعلا (جعراناً)، وقد أطلق عليه هذا الاسم لأن ظهره المكور منحوت على شكل جعل مقدس مطوي الجناحين، وقد حفر الرسم على جانبه المسطح، وكان كلا النوعين يستعملان في بلاد اليونان في العصور القديمة، وكثيراً ما اتخذ شكل الجعل في أزهى عصور الفن اليوناني، وبخاصة للختم المعروف (بالختم الجعلي) وهو الذي يشبه الجعل من غير توضيح تفاصيله.

والجواهر الكريتية- وهي عديدة جداً- كثيراً ما تكون أقدم النماذج التي وصلتنا منها على شكل هرم. أما الأختام الكريتية والميسينية في العصور المتأخرة فهي في الغالب مستديرة أو عدسية الشكل ومقعرة

الوجهين، ومُعظم ما وُجد منها في كريت عليه نقوش دينية، أو رمزية، وعلى كثير منها أيضاً رموز بالخط الكريتي.

والجواهر الميسينية يكثر فيها تمثيل الحيوانات- كالأسد، والثور، والغزال- تمثيلا يصورها في أغلب الأحيان في أوضاع تظهر فيها أجسامها ملتفة ملتوية.

وتدل الأحجار الصلبة المشغولة على الدولاب على ما بلغه نحات الجواهر من المهارة، وقد عُثر- ولاسيما في ميسيني- على أختام من الذهب تشبه الخواتم، نُقشت عليها مناظر غاية في الإتقان، ويلي عصر الجواهر الميسينية عصر جواهر الجزر، لاسيما ما وُجد منها بجزيرة "ميلس **Melos**"، ويرى فيه أتباع التقاليد السابقة، غير أن الرسوم محفورة على أحجار لينة ويعوز معظمها شيء من المهارة. على أنها تُعد أهم حلقة اتصال بين الجواهر الميسينية واليونانية العتيقة، ولا شك في أن الأدوار التي مرت على النحت والتصوير اليوناني هي بعينها التي مرت على فن نحت الجواهر.

ففي العصور الأولى كانت الرسوم في هذا الفن جافة كثيرة الزوايا في أوضاعها، ولكنها بلغت في القرن الخامس أعلى درجة من الجمال والمهارة الفنية، وفي العصور المتأخرة أصبحت الرسوم دقيقة وفيها كثير من الحرية والتصرف.

أما الجواهر التي نحتت فيها صور بارزة مكونة في الغالب من طبقات مختلفة الألوان من الحجر فلم تظهر إلا في العصر الهيلاني، وبعضها ضخم الحجم نُحتت عليه صور للبطالسة، وعلى البعض الآخر مناظر ترمز إلى معنى من المعاني، واستمرت نفس هذه الطريقة الفنية مستعملة في الفن اليوناني الروماني، أو الروماني الإمبراطوري بكثير من البهاء، وكانت الجواهر اليونانية دائماً محط أنظار المغرمين بجمع الآثار، ولهذا السبب عرض في السوق كثير من القطع المزيفة.

العملة

إن دراسة العملة والمسكوكات كثيرة التعقيد، ولا يمكننا أن نقوم بها هنـا إلا على وجه سطحي؛

غير أن العملة اليونانية تُعد من أهم أسانيد الفن والتاريخ والتجارة. فـلا يمكننا إهمال دراستها (انظر شكل 23).

وفي الواقع أنه من الصعب أن نُـدرك كيـف تيـسر لمـدنيات كـبرى كانـت زاهرة في العصور الأولى أن تسير في طريقها قبل اختراع العملة، ولابد أن جميـع المعاملات التجارية كان قوامها المبادلة أو حمل سـبائك مـن الـذهب والفـضة، وموازين خفيفة، وكثيراً ما اتخذ العبيد أو المواشي وحدات للقيمة.

وفي أحد النقوش اليونانية العتيقة التي وُجدت في كريت نـرى الغرامـات محسوبة بعدد القدور والكراسي المثلثة القوائم، وقد قيل إن أقدم قطع العملة اليونانية كانت تساوي في القيمة عجلا.



(شكل 23) عملة سيزيكس (Cyzicus)، وإيجينا (Aegina)، وكروتون (Croton)، وإليس (Elis)، وجرتينا (كريت) (Gortyna)، وساموس (Samous) وبانتيكا بيوم (Panticapaeum)، ومقدونيا

وينسب اختراع العملة إلى ملوك (ليديا). ومنهم "كروسس Croeus" أو إلى "فيدن Phidon" صاحب "أرجس Argos"، وهو الذي سك العملة في إيجينا، ويرجح أن هذا الاختراع يرجع تاريخه إلى القرن السابع قبل الميلاد، وقوامه أن يطبع على كتلة من المعدن (كانت في العصور القديمة عادة من الذهب أو الفضة أو الألكتروم) رسم أو رمز يعترف به رسمياً كضمان لوزن المعدن ونوعه. حتى لا يكون هناك حاجة إلى إعادة وزنه، أو فحص نوعه.

ويرجع السبب في اختلاف أنواع العملة اليونانية اختلافاً كبيراً إلى ما كان لكل مدينة يونانية مستقلة من الحق في إصدار عملتها، وقد انتفع معظمها من هذا الحق وتبارى في إبراز أجمل الرموز وأكثرها تنوعاً. ولم يتفق العلماء على منشأ هذه الرموز ويعتقد بعضهم أنها دينية، ويظهر أن هذا التفسير هو المعقول، لاسيما إذا كان الرسم المنقوش على العملة هو رأس المعبود الرئيسي للمدينة كالمعبودة أثينا بمدينة أثينا، وهيرا بمدينة أرجس، وزيوس بمدينة "إليس Elis"، وقد تُعتبر بعض الرموز تجارية، وعلى الأخص إذا كان الرمز يمثل الحاصلات الرئيسية للمدينة، كسمك التن في "سيزيكوس Cyzicus"، وسنبلة القمح في "ميتابنتم Metapontum"، أو السلفيوم، وهو نبات طبي في سيريني، على أننا في هذه الحالة الأخيرة نرى رأس زيوس أمون ممثلة على الوجه الآخر للعملة.

ويرجح أن التفسير الواحد لا يمكن أن يكون صحيحا في جميع الحالات، إذ هناك عدة اعتبارات محلية وغيرها أدت إلى اختيار رمز المدينة أو شعارها الذي وُضع على عملتها، وربما يرجع منشأة هذه الرسوم إلى ما يسمى في فن الرنوك وعلامات الأنساب "بالرمز اللغزي Canting device"، كرسم ورقة بقدونس على عملة "سلنوس Selinus"، أو عجل بحر على عملة "فوكيا Phocaea". إذ لفظة سلينون معناها: بقدونس، ولفظة فوكوس معناها: عجل بحر.

واختلاف الحجم بين العملتين القديمة والحديثة يرجع بوجه خاص إلى طريقة سكهما. فكان يجهز أولا طابع من المعدن، ثم يحفر عليه حفر غائر كما في أحجار الأختام، ويثبت ذلك في سندان، ويؤتي بقطع مصبوبة من الذهب

أو الفضة أو أي معدن آخر حسب الوزن المطلوب، وتكون عادة مستديرة أو عدسية الشكل ومقعرة الوجهين، وتدق هذه القطع في الطوابع بواسطة مطرقة ومنقش. وكان يحفر على المنقش- اللهم إلا في النماذج القديمة جدا- رسم آخر، وهكذا كانوا يحصلون على رسوم وجهي العملة. وكان الرسم في العادة أكثر بروزاً منه في العملة الحالية؛ ولذا فإن العملة القديمة لم يكن في الاستطاعة وضعها بعضها فوق بعض، على أن سطحها أصبح أكثر استواء في العصور المتأخرة، وكان الرسم الذي على وجه أقدم العملة المسكوكة في إيطاليا الجنوبية يكرر على ظهرها غائراً. وذلك بأن تكون رسوم المنقش في هذه الحالة الأخيرة بارزة غير مفرغة، ولم تكن هناك طرق تستخدم لتمنع فلطحة قطع المعدن عند دقها، وهذا هو السبب في أن العملة اليونانية كثيراً ما تكون غير منتظمة الشكل. على أن الرسم البارز كان له الفضل في إظهار مهارة المصور وحسن ذوقه، مما كان له أكبر الأثر في جمال كثير من قطع النقد اليونانية.

وقد اهتم العلماء الأقدمون بدراسة العملة اليونانية والرومانية بوجه خاص، ولا شك أنه في هذه الحالة أيضاً شهد نصف القرن الأخير تقدماً كبيراً وتعاوناً عظيماً بين العلماء، فقد رُتبت المجموعات الكبرى ترتيباً علمياً، كما دُرست عملة المدن المختلفة دراسة دقيقة، ووُجد الارتباط بين الفروض التاريخية والمعلومات التي أُخذت من العملة نفسها، وأمكن بواسطة العملة تتبع العصور التاريخية التي توالت على المدن المختلفة، ويتضح ذلك جلياً فيما يختص بالحوادث البارزة. مثال ذلك: أن مدينة سيراكيوز أصدرت مجموعتين فاخرتين من الديكا دراخمة تذكاراً لتحريرها مرتين من أعدائها: من

القرطاجينيين في المرة الأولى سنة 480 ق.م، ومن الأثينيين في المرة الثانية سنة 413 ق.م، ونفس هذه المدينة حفرت صورة "بجاسس Pegasus" الكورنتي على عملتها، وذلك حينما حضر "تيموليون Timoleon" من كورنتا لمساعدتها، ويرجح أن إدخال فراء رأس أسد ساموس في نقوش عملة "ريجيوم Rhegium"، ومسيني راجع إلى وصول فئة من منفيي ساموس إلى هاتين المدينتين سنة 493 ق.م، وكان للأحوال السياسية أيضاً- كاتفاق الولايات المستقلة في بوشيا وتكوينها عصبة، وكثورة إيونيا- أثر في عملة المدن ذوات الشأن، وهناك حوادث أخرى كثيرة بعضها معروف لنا من تاريخ الآداب، والبعض الآخر لا نعرفه إلا من خلال تاريخ رموز العملة.

ومن الواضح أن العملة في هذه الحالة كان لها فضل كبير في إثبات التاريخ وإتمام نقصه. وبخاصة في تعيين التاريخ الحقيقي لعدة حوادث. وقد قام العلماء بدراسة أنواع العملة المختلفة التي كانت مستعملة في مختلف المدن دراسة وافية، واستخلصوا منها نتائج عظيمة الشأن فيما يختص بالعلاقات التجارية، وطرق التجارة والنفوذ، فالعملة كتاب فيه بيانات تدعمها التواريخ عن تطور الفن من القرن السابع فصاعداً، وبواسطتها أمكن الوصول إلى تعرف ذاتية كثير من التماثيل. وتعتبر العملة منذ عهد الإسكندر معرضاً حقيقياً لصور الحكام الهيلانيين، وعوامل الرومان، وفضلاً عما يستنتج من رسومها وكتاباتها فإنها من أهم الأسانيد، إذا ما عُثر عليها في الحفائر أو في غيرها مفردة أو مكدسة، وهي تمدنا كقطع الأواني الخزفية بمعلومات خاصة بالتأريخ، ولكن أكثر دقة وأعظم ضمانا.

الآثار الصغيرة الأقل أهمية

وفي السنين الحديثة انتظمت دراسة الآثار الصغيرة، كالبرنز والطين المحروق، والعظم والعاج المنقوش وسارت هذه الدراسة على نظام علمي دقيق. وقد تطور طراز تماثيل البرنز الكبيرة على نمط فن النحت بوجه عام. أما التماثيل الصغيرة والزخارف البرنزية فعثر على كثير منها، وقام الأثريون بترتيبها حسب عصورها ومنشئها وطريقة صُنعها، وهذا ما حصل فعلاً في الحفائر الكبرى بوجه خاص، كحفائر أولمبيا، ودلفي، وأكروبوليس أثينا.

ووُجدت أقدم نماذج الحفر في "إفيسس **Ephesus**"، وإسبارتا، ووجد من التماثيل الصغيرة وغيرها من الآثار المصنوعة من الطين المحروق مقادير هائلة في جميع مناطق الحفر تقريباً، وهي تعتبر متممة ومؤيدة للمعلومات التي نستقيها من المصادر الأخرى، كما أن أنواعها تمتد من الطرز الميسينية والهندسية حتى الطرز اليونانية ثم الرومانية، وإذا أردنا أن نُدرك مقدار ما تضيفه دراسة هذه الآثار الصغيرة إلى معلوماتنا فعلينا زيارة المعرض الذي يمثل الحياة اليونانية والرومانية بالمتحف البريطاني بلندن، أو المعارض الأخرى المشابهة له في متاحف أمريكا.

النقوش الكتابية

لم يهمل العلماء الأقدمون دراسة النقوش الكتابية من يونانية ورومانيـة، ولكن الباحثين ظلوا حتى أوائل القرن التاسع عشر قبل أن يعملـوا عـلى القيـام بالمشروع الجليل الذي يرمي إلى نقل كل مجموعة النقوش وحفظهـا في مؤلـف خاص.

ويظهر أنه كانت هناك أساليب للكتابة منذ حوالي سنة 3500 ق.م. على أن الكتابتين الهيروغليفية بمـصر، والمـسمارية بـبلاد مـا بـين النهـرين، كانتـا سرا غامضا إلى عهد قريب، وفي الواقع كان حل رمـوزهما وتفـسيرهما مـن أهـم مـا وصل إليه العلماء من أوائل القرن التاسع عشر إل منتصفه. وكـان حجـر رشـيد أول خطوة في هذا السبيل، وقد عثر عليه الفرنسيون في سـنة 1798، وهـو الآن بالمتحف البريطاني وقد نقشت عليه نسختان من نص واحـد، إحـداهما باللغـة المصرية (بالكتابتين الهيروغليفية وهي كتابة الكهنة، والديموطيقية وهي كتابـة الشعب)، والأخرى باليونانية، وبذا تمكن شمبوليون وغيره من العلماء من فهـم اللغة المصرية وطريقة كتابتها.

وكانت الكتابة المصرية وكتابة بلاد ما بـين النهـرين قـوامهما الجمـع بـين رموز تصويرية (كل رمز يمثل فكرة ما)، وأخـرى صـوتية (كـل رمـز يمثـل صـوتاً

ما). وفي الألف الثانية قبل الميلاد كانت توجد كتابات أخرى كالكريتية والحيثية.

وللفينيقيين فخر السبق في اختراع طريقة أبجدية بحتة استخدموها في الكتابة. وأطول وثيقة فينيقية قديمة هو حجر مؤاب الذي يرجع تاريخه إلى حوالي سنة 850 ق.م. على أن هناك بعض نقوش غير كاملة يظن أنها أقدم منه بكثير.

وحوالي أواخر القرن السابع عشر ق.م. استعار اليونان أبجديتهم من الفينيقيين مع شيء من التعديل، ولكن كل مدينة يونانية نقلتها عنهم بشكل مختلف؛ واستمر هذا التباين المحلي حتى سنة 400 ق.م. وبعد هذا التاريخ اتفق الجميع على اتخاذ الأبجدية الإيونية، وهي التي تستعمل إلى يومنا هذا في طبع اللغة اليونانية وكتابتها. أما الرومان فاستعاروا أبجديتهم، مع بعض التعديل، من أبجدية "كوميا **Cumae**" وسواها من المستعمرات الكلسيدية بإيطاليا.

وكانت النقوش في الأزمنة الغابرة أهم وسائل النشر للإذاعة والتسجيل، ولا يكاد يوجد مظهر من مظاهر الديانة أو الحياة العامة أو الخاصة إلا وللنقوش فضل في إنارة ما غمض من أسراره.

ففيما يختص بالمسائل الدينية لدينا وثائق خاصة بعبادة الآلهة المختلفة، واعتراف الحكومة بها، وبتأسيس المعابد والإنفاق عليها وإدارتها، وبنذور عديدة من التماثيل والقرابين المتنوعة.

ولبعض النقوش أهمية تاريخية عظمى، مثال ذلك أن أسماء المدن التي اشتركت في واقعة "بلاتيا **Plataea**" نقشت على دعامة المقعد المثلث الأرجل الذي كرس بهذه المناسبة إلى أبللو، ووضع في دلفي، وهو معروض الآن في الهيبودروم بالقسطنطينية. ومثال آخر ما يشاهد على الأسلحة الرومانية التي كرسها بيرهس صاحب إبيروس **Pyrrhus of Epirus** إلى زيوس في "دودونا **Dodona**" بعد غزوته الإيطالية.

وكان لكثير من المعابد والأرباض لوائح خاصة بها منقوشة على لوحات تقام في مكان ظاهر للعيان، كما كانت توجد قوائم بأسماء الكهنة والموظفين الآخرين وقد ينص فيها على لوائح تعيينهم وواجباتهم وامتيازاتهم وطقوسهم المختلفة.

وهناك نقوش ذات أهمي خاصة ورد فيها ذكر العلاجات التي كان يباشرها "أسكلبيوس **Asclepius**" في "إبيدورس **Epidaurus**"، كما كانت هناك عدة جمعيات خاصة تعمل لأغراض دينية، ولكل منها دستور معين وإجراءات للطقوس.

أما من حيث أهمية النقوش من الوجهة السياسية فقد وُجدت عدة وثائق تحتوي على قرارات وقوانين للولايات المختلفة، ومن الأمثلة القديمة مجموعة شرائع عُثر عليها في "جرتينا **Gortyna**" بكريت، وتشتمل على تفاصيل كثيرة لقوانين الوراثة، وكذلك كان من العادات التي اتبعت في أثينا وغيرها أن تُنقش جميع قرارات مجلسي الشيوخ والنواب على الرخام. ثم

تنصب في الأسـواق أو في أي مكـان آخـر بحيـث يراهـا الجميـع. وكانـت هـذه الطريقة متبعة كذلك في الحـسابات العامـة وقـوائم الماليـة، وقـرارات الأعـمال العامة بأنواعها ومخصصاتها، وكذا حسابات المباني؛ فلدينا مثلاً حـسابات مبـاني وتماثيل البارثينون والأرخثهيوم.

وكان مـن العـادات الـشائعة في بـلاد اليونـان ورومـا أن تنـصب لوحـات الشرف للرجال الذين أدوا خدمات جليلة لبلادهم، وكثيراً ما كانت تمنح وظيفة "البروكسينوس **Proxenos**"، (وهي تعادل وظيفة القنصل الحديثة) إلى كل من أدى عملاً مفيداً لمدينة أخرى.

وقد أمدتنا توقيعات الفنانين بمعلومات جمة عن تاريخ النحت، وذكـرت في النقـوش الكتابيـة التـي تعـرف باسـم نقـوش "إفيـبس **Ephebos**" (نقـوش الشباب) جميع الأنظمة التي كانت متبعة في تثقيـف شـبان أثينـا، وهـي التـي تطورت فيما بعد حتى قامت على أساسها جامعة أثينا.

ونجد أحيانا وثائق تاريخية محضة، كالوثيقة التـي نـصبها أوغـسطس في كثير من المدائن وسرد فيها أهم الحوادث في عهده، ويطلـق عليهـا عـادة اسـم "أثـر أنقـرة **Monumentum Ancyranum**"، لأن أحـسن نمـوذج مـن تلـك الوثيقة عثر عليه في المدينة المذكورة، وكذلك وجدت في كثير من الجهات نقوش كتابية أثبت فيهـا مرسـوم دقلـديانوس المـشهور، الـذي حـاول فيـه الإمبراطـور تحديد أثمان جميع حاجيات المعيشة في أنحاء الإمبراطورية، وكـان بعـض هـذه النقوش مكتوباً باليونانية والبعض الآخر باللاتينية.

أما نقوش المقابر فلا حصر لها، ويحتوي كثير منها على تواريخ وكتابات ممتعة.

وتنطبق معظم الأنواع السالفة على النقوش اليونانية والرومانية على حد سواء، وكان للنقوش الرومانية الفضل في كشف النقاب عن نظام البلديات والمعاهد في أنحاء الإمبراطورية، وكان للأحجار التي أقيمت من ميل إلى آخر فائدة في تتبع تخطيط شبكة الطرق الرومانية واتجاهاتها وتاريخها.

والنقوش الحربية عديدة أيضاً، على أن "الدكتور هافرفيلد **Dr. Haverfeld** " يقول: "إن معظمها ليس فيه ما يلفت النظر؛ ولكن هذه المئات من النقوش لها أهميتها الخاصة إذا نظرنا إليها كمجموعة كاملة. فإذا كتبت قائمة ببعض مئات أو آلاف من محلات الميلاد أمكنك أن تستقصي سياسة حكومة الإمبراطورية في مسألة التجنيد، والتأكد من الإجابات على عدة أسئلة هامة. مثال ذلك: إلى أي مدى وإلى متى كانت تجند الجيوش في إيطاليا؟ وما هي الفِرَق التي قدمتها الأقاليم لمختلف فروع الخدمة العسكرية؟ وما هي الولايات التي قدمت أكثر المساعدات؟ وإلى أي حد كان أهالي الأقاليم يحمون ولاياتهم المحلية بجند منهم؟ وأيهم كان يرسل لتأدية الخدمة في مكان آخر استعداداً للطوارئ، كالمجندين من البريطانين؟ وأخيراً في أي عصر بلغت الإمبراطورية من الضعف ما اضطرها أن تقبل في جيشها جنوداً من الأمم البربرية المتاخمة لها؟ وما هذا إلا مثال واحد عما تصل إليه جهود كبيرة مشتركة ولا يستطاع الوصول إليه بأي

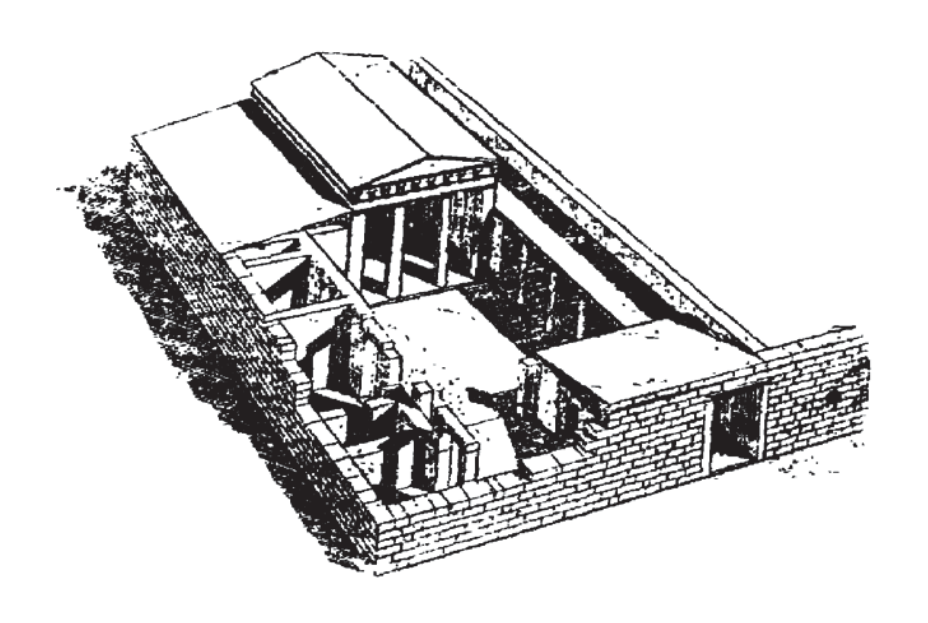
دراسة منعزلة أو سرد حقائق أو نظريات، كما يتضح لنا كيف استطاع قليل من عظماء الأساتذة الذين ساروا في طليعة عدد من المساعدين والتلاميذ، أن يلقـوا ضوءاً جديداً على دوائر كاملة من النشاط العقلي ويبعثوا آمالا كبيرة في درسـها والإحاطة بها.

المساكن اليونانية

هناك ناحية أخرى من نواحي الحياة اليونانية ألقت عليها الحفائر كثيراً من الضوء: تلك هي تخطيط المساكن اليونانية ومميزاتها.

وتعتبر القصور الكريتية الكبرى بما فيها من الأفنية والغرف المعقدة النظام، والمصانع والمخازن نوعاً خاصاً قائماً بذاته. أما قصور "تيرنز **Tiryns**" وميسيني، وهي أقل اتساعاً وأبسط نظاماً، فتحتوي على مميزات المنازل والقصور التي ذكرها هومر كالفناء والردهة المتصلة به، كما تحتوي على مميزات المسكن اليوناني في العصور التاريخية، وكان يظن خطأن أن كلاهما يحتوي عادة على فناءين: أحدهما للرجال، والآخر للنساء، وقد أدى هذا الرأي الفاسد إلى جعل التطور أقل وضوحاً، ويرجع أساس هذا الخطأ إما إلى المقارنة الخاطئة بمساكن بمبياي، حيث كان الفناءان على نمط الطراز الروماني، وإما إلى عدم فهم ما ذكره "فترفيوس **Vitruvius**" عن هذا الموضوع، أو بالأحرى إلى خطأ في الاقتباس منه.

وقد أمدتنا حفائر "بيريني **Priene**"، و"ديلس **Delos**" بعدة مساكن يونانية في حال حفظ جيدة ويرجع تاريخ معظمها إلى القرن الرابع قبل الميلاد أو بعد ذلك (انظر شكل 24)، وكلها تقريباً مطابقة للطراز ذي الفناء



(شكل 24)

المكشوف الذي تحيط به العمد عادة في المنازل الكبيرة، ويتصل بهذا الفناء قاعة كبيرة بالجانب الشمالي منه كي تنفذ إليها الشمس، ولا تكون معرضة للرياح الباردة، ولها في الغالب إيوان ذو أعمدة، ويرجح أنها كانت تستعمل للإقامة، وكذا للمسامرات، ويوجد بجانب هذه القاعة أو حول الفناء قاعات أخرى عديدة، وكان هناك غالباً طابق علوي يصعد إليه بسلالم، وكان مخصصاً للنساء في بعض الأحوال، أو أنه كان يحجز لهن فيه قاعات خاصة؛ على أن النصوص الأدبية تثبت بأنهن كن يمكثن في الفناء بانتظام، وإن كان من المرجح أنهن كن أحياناً في ظروف ومناسبات خاصة يلزمن القسم المعد لهن. وكثيراً ما تكون هذه المساكن مزخرفة بتقاسم

مقلدة للرخام تشبه أقدم طراز معروف من الرسوم الرخامية التي عُثر عليها في بمبياي.

ويمكننا من كل هذه المصادر أن نعرف شيئاً عن حياة قدماء اليونان. ففي أزهر أيام أثينا كان كل فرد من أفراد الأمة يقضي معظم أوقاته في تأدية واجباته المدنية والاجتماعية: من حضور إلى الجمعية العمومية، أو الجلوس في كرسي القضاء أو المحلين حين يكون دوره للقيام بهذه المهمة، إلى اشتراكه في الأعياد الدينية، أو اندماجه في الخدمة العسكرية. ويستنتج من ذلك أن الرجل لم يكن يصرف في بيته إلا قليلاً من الوقت، ولاسيما في النهار، وكان البيت موكولاً أمره إلى النساء في أكثر الأحيان. على أنه كان لكثير من المساكن قاعة للطعام تقدم فيها المآدب للضيوف، وكانت مثل هذه الولائم، التي يتبعها احتساء الخمور، من الأمور الشائعة في حياة المدن، وكان معظم الرجال يصرفون أيضاً شطراً كبيراً من وقتهم في نادي الألعاب للتمرن. وكانت هناك مزارع يقوم بإدارتها هي والأعمال التجارية وكلاء يعاونهم العبيد في العمل. وكان من أهم الملاهي الصيد والقنص، ولاسيما مصادرة الأرانب بكلاب الصيد أو على الأقدام.

قبور أتيكا

وثم ناحية أخرى من نواحي الحياة اليونانية لم يرد ذكرها في الأبد إلا قليلاً، ولكنها ترى ممثلة في الرسوم البارزة بمقابر أتيكا، وهي في الغالب تمثل حياة الأسرة وتسجل العواطف المنزلية تسجيلاً مؤثراً، كما أنها في أكثر الأحيان خالية من الإشارة إلى الموت الذي أن ذُكر فبشيء من التلميح غير المباشر، إذ كان الأحياء يفضلون أن يتخيلوا موتاهم كأنهم أحياء يمارسون أعمالهم أو ملاهيهم التي كانوا يألفونها، والمجموعات المكونة من صورتين أو أكثر تشير أحياناً إلى سفر أو سياحة؛ يدل على ذلك المعانقة الوقورة والكآبة الهادئة.

وعلى كل حال فإن هذه النقوش القبرية ليست من صُنع كبار المصورين، ولكنها من نتائج عصر بلغ فيه الفن اليوناني أعظم درجة من الرقي، وهي دليل على شعور القوم بوجه عام وعلى ذوقهم السليم، وقد عُثر على أكبر مجموعة منها في "سراميكوس **Ceramicus**" بأثينا، وذلك خارج البوابة المقدسة التي كان يخترقها الطريق الموصل إلى "إليوزيس **Eleusis**".

علم الأساطير Mythology

وتوجد دراسة أخرى هي علم الأساطير، تُعد بوجه عام فرعاً من علم الآثار، وإن لم يكن موضوعها أشياء مرئية ومحسوسة، وقد سبق ذكر ما يمدنا به التصور على الأواني من معلومات في هذا الموضوع. وتمدنا النقوش البارزة أيضاً، وبخاصة النذرية منها، بكثير من المعلومات الخاصة بالمعتقدات والطقوس المحلية.

وكثيراً ما اقتصر علماء الأساطير الأوائل على تفسير الأساطير، وما يتصل بها من الطقوس تفسيراً خيالياً، بل كثيراً ما اتخذوا بعض النظريات، كنظرية أسطورة الشمس أساساً عاماً لتأويلاتهم. غير أن الدراسة المنتظمة المؤسسة على المقارنة أدت إلى نتائج علمية، وما أكثر التشابه بين أقدم الطقوس التي كان يباشرها الفلاحون في كل مكان، ولاسيما في الأوقات العصيبة من السنة الطبيعية، وبين حكاياتهم التي يقصونها، والخرافات التي نجدها مدوّنة بشيء من الخيال والتكلف في علم الأساطير اليونانية، ويعتبر كتاب (الغصن الذهبي) من تأليف "السير جيمس فريزر **Sir James Frazer**" أنموذجاً للمادة الهائلة التي يمكن استخدامها في مثل هذه الأبحاث.

شمالي أوروبا وغربيها

كان بحثنا إلى الآن قاصراً على دراسة الآثار اليونانية والرومانية، ولكن الأحقاب التي تقع في دائرة العصر التاريخي ببلاد اليونان وروما، وفي أقطار البحر الأبيض المتوسط لابد وأن تعتبر عصور ما قبل التاريخ بالنسبة لشمالي أوروبا وغربيها، وقد قام العلماء بدراستها دراسة وافية. غير أن الكثير منها لا يزال غامضاً. مثال ذلك: أنه في حالة مبدأ عصر البرنز ونهايته ومبدأ عصر الحديد، لا نزال لا نعرف إلى أي مدى كانت خطوات التقدم معاصرة بعضها لبعض في أقطار البحر الأبيض المتوسط وأواسط أوروبا وشماليها الغربي، ويرجح أن الفترة بين العصرين لم تكن كبيرة كما كان يظن أحياناً؛ إذ أن بضائع المبادلة كانت تسير في الطرق التجارية الكبرى بين البحر البلطي والبحر الإيجي في كلا الاتجاهين، وكثيراً ما وُجد كهرباء البحر البلطي في الجنوب منذ العصور الميسينية وما بعدها، كما وُجدت النماذج الميسينية أو غيرها المشابهة لها تماماً حتى بلاد أرلندة الكلتية.

وتقترن أهم الأمثلة المميزة لمدنية هذه الأقطار وصناعاتها باسم منطقتين وُجدت فيهما بكثرة هما: "هولشتات **Hallstatt**" ببلاد النمسا، و"لاتين **La Tene**" ببلاد سويسرا. والمنطقة الأولى، وهي تابعة لأواخر عصر البرنز، يرجع تاريخها بوجه عام إلى ما بين سنتي 900- 700 ق.م. والمنطقة الثانية، وهي تابعة إلى أوائل عصر الحديد، يرجع تاريخها إلى حوالي 400- 300 ق.م. ويشاهد في هاتين المنطقتين تأثير الفن الإيجي المعاصر

أو الأقدم قليلاً. وقد قام العلماء بتسجيل الآثار المعدنية التي وجدت بهما والكتابة عنها، وما وجد مع هذه الآثار من الفخار، وهي تمدنا بالأساس الذي تبنى عليه دراسة صناعات بلاد سكنديناوة وبريطانيا الكلتية، وأوروبا الوسطى.

هذه خلاصة موجزة لما توصل إليه علم الآثار، وقد صرفنا النظر عن عدة فروع أخرى للموضوع، كما أننا لم نذكر إلا الشيء القليل عن فروع أخرى. على أننا ذكرنا ما يكفي لنبين أن استكشافات نصف القرن الماضي كانت عظيمة الأهمية، وربما فاقت استكشافات أي حقبة أخرى في تاريخ هذا العلم. ولا ينبغي أن يتطرق إلى الذهن أن هذه الاستكشافات قد انتهت أو أنها توقفت لحين من الزمن.

وقد شاهدت السنين القليلة الماضية أروع الاستكشافات في كل من مصر وبلاد ما بين النهرين، حتى أنه ليظهر أن حدود معلوماتنا تزداد توغلاً في القدم لتزيح النقاب عما بلغه الإنسان، حتى في العصور الأولى، من المهارة الفنية، والصناعة المدهشة[2].

([2]) انظر أيضاً القسم الخاص بمصر، وبلاد ما بين النهرين في المقال الذي عنوانه "فنا التصوير والنحت".

أحدث الاستكشافات

أ- القطر المصري

أما فيما يختص بالقطر المصري فإن حياة القوم مسجلة ومصورة بتفاصيل ناطقة في الرسوم التي زُخرف بها داخل المقابر، وهي لا تزال نظرا لجفاف الطقس حافظة لرونقها إلا ما أصابه الضرر بفعل الإنسان، وقد دُرست ورسمت حتى تكون في متناول يد العلماء مباشرة، وقد حافظ جفاف الطقس أيضاً على كثير من الآثار الأخرى: كالأثاث وغيره من مختلف الأدوات الصغيرة المصنوعة من الخشب أو المواد الأخرى القابلة للتلف في جهات أخرى.

وفي أول الأمر كانت الأهرام والمعابد الضخمة أهم ما يؤثر في الخيال، ولم يكن يعرف عن إدارة البلاد ومدنيتها أكثر مما يمكن استخلاصه من كتابات هيرودوت وغيره من كتاب اليونان والرومان، ولكن عُثر أخيراً على وثائق هائلة منقوشة على الأحجار أو الشقف، أو مكتوبة على أوراق البردي، وكان لها الفضل في إمدادنا بمعلومات وافية عن التاريخ والإدارة والدين والحياة الاجتماعية، وقد درس عدد كبير من التحف الصغيرة، والأواني، والخرز، والجعلان، وتماثيل "شوابتي"- وهي تماثيل صغيرة توضع في المقابر لتقوم بخدمة الميت- وعين تاريخها حسب طرازها والمواد

المصنوعة منها حتى أصبح من المتيسر الآن إدراك مميزات كل العصور تقريباً، من أقدم الأسرات إلى أحدثها عهداً.

وبالإضافة إلى هذا فقد توصلت أعمال الحفر إلى استكشافات خاصة تدل على ثراء يفوق الوصف، ومما أثار اهتمام العالم قبر الملك توت عنخ أمون حفيد الملك الملحد أختاتن؛ لأن يد السلب والنهب امتدت في الأزمنة الغابرة إلى المقابر المصرية بوجه عام، وبخاصة الملكية منها، فلم يبق للمنقبين الحاليين سوى حثالتها، وكان لخبر العثور على قبر لم يصل إليه يد اللصوص شأن كبير في إيقاظ أعظم الآمال، وقد أيدتها نتائج هذا الاستكشاف تأييداً تاماً، إذ وجد مكدساً في مدخل القبر مجموعة كبيرة من الأثاث، والأسرة، والكراسي، والعجلات وغيرها، وكلها مصنوعة بإتقان يفوق حد الوصف، وقد طعمت وكسيت بالذهب وغيره من المواد بإبداع تام، ومع ذلك فإن طراز هذه الآثار تعوزه قوة العصور الأقدم عهداً وبساطتها، ويظهر فيه تأثير صناعة أخناتن التي كانت لا تخلو من التكلف. وكان في حجرة الدفن نفسها مقصورة رائعة الزخرف تحتوي على التابوت الحقيقي، وهي مزخرفة بصور مجنحة تمثل المعبودات الحاميات للميت، ومصفحة بالذهب. وقد نقلت جميع محتويات هذا القبر إلى متحف القاهرة، ويرجح أنها تعد بحق أبدع مجموعة من الآثار عُثر عليها حتى اليوم.

وتعتبر صناعة عصر أخناتن على غرابتها من أهم أطوار تاريخ الفن المصري، فإن هذا الملك استعاض- حوالي سنة 1400 ق.م- عن عبادة الآلهة المصرية الموروثة بنوع من الوحدانية، ويظهر أنه حاول إحداث نفس

هذا الانقلاب في تقاليد الفن المصري، ويرى ذلك بوجه خاص فيما عُثر عليه في قصره بتل العمارنة من قطع النحت والنقوش الملونة.

وتختلف صور الملك وأسرته اختلافاً هائلاً ما بين أسلوب مهذب يرمي إلى الكمال، وأسلوب لا يختلف عن الصور الهزلية إلا قليلاً. فشكل الملك مثلاً يبدو كصورة تدل في علم الأمراض على حالة نمو غير طبيعي؛ غير أنه يرى على وجهه وعلى وجه الملكة (ولابد أنها كانت من أقرب الناس إليه)، سيما الجمال الجذاب رغم الشذوذ في نمو الذقن والرقبة (انظر شكل 25).

والنقوش الزخرفية في قصر تل العمارنة غريبة كذلك، وتختلف عن الصناعة المصرية، ولاسيما في التمثيل الطبيعي للنباتات والحيوانات، وهذا يجعل بينها وبين الرسوم المعاصرة لها في قصر مينوس بمدينة كنوسس شبه كبير، ولا يبعد أن يكون أخناتن قد استحضر مصورين



(شكل 25) رأس الملكة نفرتيتي

كريتيين لزخرفة قصره، إذ أن أوجه الشبه كبيرة ومتعددة للغاية بحيث لا يمكن الحكم بأنها عرضية، وربما نشأ هذا الطراز فعلاً في كريت. على أن مثل هذا التفسير لا يمكن أن ينطبق على الأشكال البشرية في تل العمارنة، إذ لا مثيل لها في كريت، كما لا يعرف أي فن آخر كان له تأثير في مثالي أخناتن. ولاتزال قصة هذا الابتداع الفني الغريب الذي بدأ وانتهى بحكم أخناتن من المسائل التي على الأثريين أن يحلوا طلاسمها.

ومن الصعب أن نذكر بعبارات موجزة شيئاً عن الحياة والحضارة التي استمرت عدة آلاف من السنين. ولا نزاع في أن تغيرات كثيرة وقعت إبان هذه العصور الطويلة؛ غير أن تطرف المصريين في المحافظة على القديم كان له الفضل في بقاء كثير من العادات بدون تغيير تقريباً منذ أقدم الأسرات حتى عهد البطالسة.

ولابد أن الأحوال كانت تختلف اختلافاً كبيراً بين طبقات الشعب المتنوعة أي بين الملك وموظفيه والكهنة من جهة، وبين طبقة الرقيق من جهة أخرى. وكان بين هاتين الطبقتين طبقات وُسطى كانت تختلف كثيراً في عدد أفرادها وأهميتها من وقت إلى آخر تبعاً لرخاء المملكة وعلاقاتها الخارجية، على أن لكل كانوا يتأثرون على حد سواء بالنظام الثابت الذي حتمته الأحوال الجغرافية، ولما كانت حياة مصر تتوقف على السدود والترع اللازمة لضبط النيل وفيضاناته، كان لابد من نظام السخرة الذي استمر حتى العصور الحديثة. وكانت فلاحة الأراضي خاضعة لنفس هذه العوامل، ففي أشهر الفيضان من يوليو إلى أكتوبر لم يكن من المستطاع

عمل شيء خلاف مراقبة السدود وإصلاحها، وكانت تبذر عدة أنواع مـن البـذور في شهر نوفمبر، ولذا كان يعود الناس فيه إلى فلاحة الأرض، أمـا الحـصاد فكـان في شهر ابريل.

ويمكننا أن نُـدرك مـن المنـاظر الممثلـة عـلى جـدران المقـابر كيـف كـان الموظفون وغـيرهم مـن الأغنيـاء يـشرفون بأنفـسهم عـلى العمـل في مـزارعهم، يعاونهم في ذلك كتبة وأتباع عديدون، ولابد أنهم كانوا يستخدمون عدداً كبـيراً من الصُناع والفنيين. وكان معظم الفنون والـصناعات وراثيـاً، وقـد سـاعد ذلـك كثيراً على حب المحافظة على القديم، والإبقـاء عـلى المهـارة التقليديـة، الـصفة التي امتازت بها أكثر الصناعات المصرية.

وكانت مساكن الأغنيـاء والمـوظفين تـدل عـلى منتهـى الـترف، إذ كانـت تشمل، فضلاً عن حُجرات السكن، أفنيـة وأدغـالاً وحـدائق وحجـرات للـشغل، ومخازن لجميع الأغراض. أمـا مـساكن الطبقـات الوسـطى والـسفلى فهـي وإن كانت أقل شأناً منها، إلا أنها شبيهة بها، إذ كانت تبنى عادة حول بهو معمد أو غير معمد، وكان لهـا بالطـابع الأول حُجـرات للإقامـة، وكـذا سـطوح منبـسطة يصعد إليها بسلالم، وكان هذا السطوح إمـا مكـشوفة أو ذات أعـراض وليـست هذه الأماكن ممثلة في الرسوم الملونة فحسب، بل توجد نمـاذج منهـا مـصنوعة من الفخار في مقابر الطبقات التي لم تكن حالتها المالية تسمح بتغطية مقابرها بالرسوم الملونة، وكان الغرض من وضعها أن تمد الموتى بمـا اعتـادوه في حيـاتهم من أثاث وحاجيات منزلية ووسائل للراحة.

هذا وإن كان يظهر أن جميع الطبقات في مـصر، مـن الملـك إلى الأرقـاء، تحكمها أنظمة صارمة، فإن ما نستنتجه من الصور لا يدل على حياة كئيبة، بل بالعكس على حياة خارج المنزل كلها انشراح وكد، بـل مـلأى بالعمـل والـلــهو، ويظهر أن الترويح عن النفس وأنواع التـسلية المتعـددة كانـت كثـيرة الـشيوع، فكان ذوو اليسار يستقبلون الزائرين في منازلهم ويقيمـون الحفـلات ويـأدبون المآدب، وكان الضيوف يجلسون فيها عـلى حُـصر فـوق الأرض، وكـانوا يـضعون زينات من الأكاليل والأزهار، ويتبع ذلك موسيقى ورقص. ولا شك أن مثل هذه الحفـلات لم تكـن إلا في مقـدور الأغنيـاء. أمـا العامـة فكـانوا يتمتعـون بعمـل نزهات خلوية، أو ما يماثلها من أنواع التسلية، كما كانوا يؤمون حفلات الأعيـاد وتقديم الضحايا وغيرها من الاجتماعات. مثال ذلك: العيد العظيم في "كانوبس **Canopus**" الذي فقد محاسنه الأصلية فيما بعد، وأصبح من الحفـلات المـلأى بأنواع التهتك والخلاعة.

ولما كان جو مصر ملائماً لمثل هذه الحيـاة الخلويـة فإنـه كـان ملائمـاً كذلك لارتداء الملابس الرقيقة جداً، وكانت هذه تختلف من وقت إلى آخـر تبعاً للزي الشائع، وكان الرجال في جميع العصور لا يلبسون غالباً غير نقبـة ذات طيات أو ثنيات، وربما أُضيف إلى ذلك نـوع مـن الـصدرية، وكثـيراً مـا كانوا يلبسون عقوداً عريضة. وكان النساء يرتدين عادة لباساً واحداً بـسيطاً ضـيقاً يتـدلى إلى الكعبـين. وتوجـد أحيانـاً تماثيـل عاريـة، وكثـيراً مـا كـان النحات يمثل الملابس شفافة لشغفه بإظهار محاسن الجسم وهـو يمتـاز في

ذلك عن نحاتي بلاد ما بين النهرين الذين كانوا يمثلون الأشخاص بملابس تُغطي الجسم بأجمعه، ما عدا اليدين والذراعين.

ب- بلاد ما بين النهرين؛ أور

إن ما وصل إليه علم الآثار حديثاً من الاستكشافات في بلاد ما بين النهرين يشبه ما وصل إليه في مصر من وجهة واحدة، ذلك أنه زاد معلوماتنا عن هذه البلاد فجعلها تمتد عدة آلاف من السنين، وكان من أفهم ما اقتنته المتاحف والمجموعات الأثرية في القرن الماضي تلك العجول المجنحة الهائلة، والنقوش التاريخية العديدة الخاصة بالملوك الأشوريين، ولكن معظمها ذو طراز اصطلاحي محض، رغم أن تمثيل الحيوانات البرية والأليفة مملوء بالحياة؛ وقد أمكن الآن تتبع منشأ هذا الطراز إلى السومريين الأوائل وإلى مدن وأسرات من عصور متوغلة في القدم.

وفي السنوات الأخيرة توصل منقبون من أمم مختلفة إلى استكشاف صناعات ذلك العصر؛ بيد أن أحدث الاستكشافات وأدهشها تلك التي وصل إليها المستر ""وولي **Woolley**" في "أور **Ur**"، إذ قد عثر على شوارع ومنازل تلك المدينة حافظة لشكلها إلى حد كبير، كما عثر في المقابر الملكية على أبدع نماذج الصناعة، وهي وإن كان تاريخها يرجع إلى حوالي 3500 ق.م، إلا أنها تدل على منتهى الحذق في الرسوم والأساليب الفنية، ويرى ذلك جلياً في المصنوعات المعدنية المتخذة من الذهب والفضة الخالصة، أو المطعمة بمواد مختلفة.

ويلاحظ أن التماثيل ورؤوس الحيوانات بديعة التشكيل. ومن أهم النماذج المتقنة الصنع خوذة من الذهب، (انظر شكل 26) رائعة الزخرف تسع



(شكل 26) خوذة "ميكلامدج Mea- Kalam- Dug" الذهبية

الرأس تماماً. وأكمل تحفة تمثل صناعة التطعيم هي التي تعرف باسم لواء أور، وترى عليها سلسلة من المناظر المطعمة بالصدف أو اللازورد تطعيما دقيقاً تمثل ختام إحدى المعارك على جانب منه. ومنظر صلح على الجانب الآخر، وهناك أفاريز أخرى مشابهة تمثل مناظر حربية وماشية وغنما وماعزاً، وقد مثل الرجال كما في النحت والحفر السومري عادة بملابس فضفاضة من الصوف تتدلى منها تطاريف، وتغطي الجسم تماماً وتخفيه، فهي تختلف من هذه الوجهة عن الملابس المصرية الملتصقة بالجسم

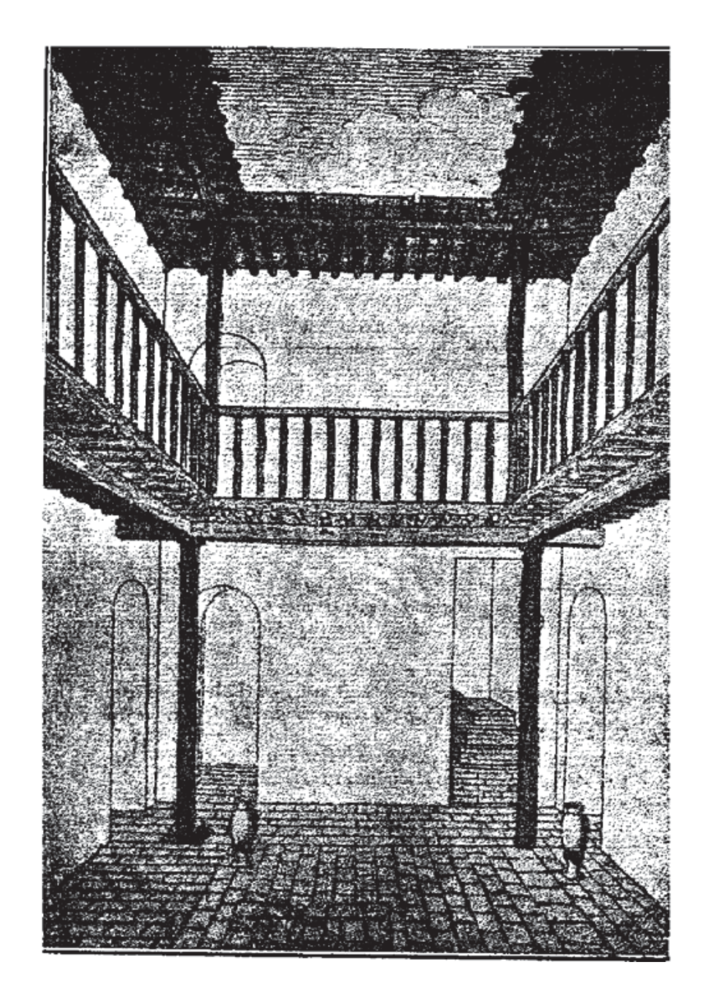
أو الشفافة. ويرى المستر وولي أن ما يظهر في المقابر الملكيـة مـن عـادة تقـديم الضحايا البشرية يعتبر دليلا على قدم عهد هذه المقابر، إذ لم تكن هذه العـادة معروفة في العصور المتأخرة في بلاد ما بين النهرين، والواقع أنه يبدو من إحدى المقابر الملكية أن حرساً مسلحاً وعدداً من العبيد والأتبـاع ذكـوراً وإناثـاً ذُبحـوا أثناء وقوفهم على مقربة من القبر.

ومن المستكشفات الأخرى أعواد مزخرفة بحيوانات وغيرها من الرسـوم، وإكليل أو غطاء للرأس من الذهب وُجد على رأس أميرة، وأسلحة وآلات وأواني، معظمها من الذهب أو الفضة، وتدل تلك الآثار على درجـة مـن الـثروة وعـلى مهارة فنية لابد أن يكون قد سبقها، حتى في هذا العصر الـساحق، عـدة قـرون من النمو والتطور.

وإن أضخم العمائر وأكثرها ظهوراً في أور هو البنـاء الكبـير الـذي يعـرف باسم "زجورات **Ziggurat**"، وهو مكعب هائل من الطوب تبلغ مساحته 150 × 200 مـن الأقـدام المربعـة، وارتفاعـه 75 قـدماً، ومـما يـشعر بعظـم متانتـه جدرانه المنحدرة قليلاً إلى الداخل والمقسمة بدعائم بـارزة، وتـرى فيهـا أصـول التصميم التي ترى في مباني العصور المتأخرة ببلاد ما بين النهرين، ولهـذا البنـاء أيضاً سلالم ضخمة تؤدي إلى السطوح.

أما مباني المعابـد والقـصور فكثـيرة التعقيـد. وعُـثر كـذلك عـلى مـساكن للطبقة الوسطى وهي مشيدة حول فناء لـه شرفـة مـن الخـشب رُفعـت عـلى عمـد مـن الخـشب أو الطـوب، وتنفـتح منـه أبـواب الحجـرات (انظـر شـكل

27)، وكانت السقف مستوية أو قليلة الميل، ويتضح من الرسوم التي تمثل المدن أنه كان لكل منزل في الغالب برج في أحد أطرافه، وكان حُجرات الإقامة يصعد إليها بسلم خاص، وتدل هذه المدنية السومرية العتيقة على عظمة الحكام وكبار الموظفين كما تدل على رخاء أفراد الطبقة الوسطى.



(شكل 27) منزل سومري

من رسوم للمرحوم ف. ج. نيوتن (F, G, Newton)

والسومريون ممثلون على الآثار على هيئة قوم قصار القامة، غلاظ الجسم، ذوي رؤوس مستديرة، وأنوف مثلثة بارزة بشكل غريب؛ وهم يختلفون كثيراً من هذه الوجهة عن الساميين الذين أصبحوا فيما بعد الجنس السائد في بلاد ما بين النهرين؛ وهم حليقو الرأس واللحية عادة؛ على أن بعض أمرائهم في العصور الأولى كانوا يرسلون شعورهم وينظمون لحاهم على الطراز المتبع في التماثيل الأشورية ذلك الطراز الذي لا شك في أنه ظهر ثانية بعد السومريين بفترة طويلة إذ اتخذه الأشوريون وجعلوه ميزة من ميزات تماثيلهم.

وعلى كل حال فإن الأحوال لم تسمح لنا بالعثور على مناظر مفصلة تمثل حياة السومريين كما عُثر في مصر. ويظهر أنهم كانوا يسكنون في معظم الأحوال المدن ذات الأسوار الضخمة فرارا من شر غارات الأعداء وفيضان المياه. وتدل المصادر التاريخية على أن بعض الأسرات كانت موجودة فعلاً قبل الطوفان الأكبر الذي بقيت من ذكراه أساطير وتقاليد مختلفة؛ ويرجح أن العامة من القوم، وبخاصة إذا كانوا من الرعاة أو الزراع، كانوا يقطنون مأوى مؤقتة يقيمونها في السهل.

مستقبل علم الآثار

لا تزال أعمال الحفر والتنقيب مستمرة، ويظهر أن مجال النشاط لا يزال فسيحاً أمامها، وأهم المناطق الأثرية المثمرة في بلاد اليونان نفسها قد تم التنقيب فيها، غير أنه لا يزال هناك اقتراح يرمي إلى الحفر في وسط أثينا الذي يشغله الآن جزء من المدينة الحاضرة. ويظهر أن أرض كريت لم ينضب معينها بعد، كما أن كثيراً من المدن الكبرى التي ازدهرت في آسيا الصغرى يوماً ما، لا تزال في انتظار دورها.

وقد استؤنفت أعمال الحفر في مدينة بمبياي وكذا في هركيولانيوم؛ أما في روما نفسها، وفي ثغرها "أستيا **Ostia**"، فإن المنقبين قائمون بعمل حفائر جديدة هامة.

ولا يزال التنقيب جارياً في عدة جهات بالجزائر البريطانية وبخاصة في المناطق الرومانية. ويجد الأثري الآن في متناول يده عوناً جديداً؛ فإن الصور الشمسية التي أخذت من الجو كان لها الفضل في إمداده بمناظر عامة دقيقة لعدة أقطار كان لا يمكن الوصول إليها قبل ذلك، كما عرفته بمناطق ورسوم تخطيطية لبلاد مجهول. وقد أظهرت هذه الصور في كثير من أنحاء انجلترا طرقاً ومتاريس لا يمكن أن يراها السائرون في نفس هذه المنطقة، وهكذا نرى من هذه الناحية ومن نواح أخرى أن علم الآثار من أكثر الدراسات التي تتقدم تقدماً مضطرداً.

مراجع الكتاب

T. H. Breasted: Ancient Times (Boston, 1916).

H. G. Spearing: the Childhood of Art (London, 1912).

E. A, Parkyn: An Introduction to the Study of Prehistoric Art (London, 1915).

C. L. Woolley: The Sumerians (Oxford. 1928).

Sir W. M. Flinders Petrie: Social Life in Egypt (London, 1928).

C. H. and H. B. Hawes: Grete the Forerunenr of Greece (London & New York, 1909).

H. B. Walters: The Art of the Greeks (London, 1909) The Art of the Romans (London 1911).

الفهرس



يقوم هذا الكتاب باستعراض سريع لتاريخ علوم الآثار، وللنتائج التي توصل إليها المنقبون والآثاريون في العصر الحديث ، على أن المؤلف لم يعرض في بحثه هذا إلا لما كشف من آثار الأمم القديمة التي كان لها أثر في المدنية الغربية، ومن ثم فقد ترك جانبا آثار كبير من الأمم الشرقية، وآثار الشعوب التي سكنت الدنيا الجديدة.

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»